عن حيرة المثقف وعالم المعلومات

وحدها المعرفة التي انسابت هي الحقيقة التي تلد من هذا المحيط الوهمي او الخيالي virtuel لتكون رافدا للعمليات الإبداعية بأشكالها المختلفة

تبدأ حيرة المثقف على حافة «بداية العالم المكتمل» كما عبّر عنه «بول فاليري» الذي يؤكد أن تعاونا جديدا شاملا بين الجهات والأحداث هو النّتيجة الملموسة لهذا الحدث الكبير.

والحدث المقصود في مقولة بول فاليري هو تشتّت مفهوم المكان الذي جعل المؤسسة مهما كان مجال فعلها مؤسسة غريبة على مسألة الجنسية، فهي ترتبط انتماء إلى مركز يكاد يفقد مركزيته لصالح أطراف لا وجود لها في الواقع إلا بكونها مرايا لهذا المركز.

لا شك ان ثورة الاتصال هي المسؤولة بالدّرجة الأولى عن تفكك مفهوم التّضامن الوطني على حدّ تعبير روبير رايش في كتابه «ثروة الامم» الصادر سنة 1993. لكن هل أن التضامن الوطني هو وحده المهدد ام ان مفهوم «المؤسسة» نفسه هو المستهدف.

منذ سنوات والمثقف العربي يحاول أن يترجم حيرته التي ازدادت بتعاقب الأحداث وسقوط المفاهيم التقليدية. إنّه محتار بل لعله أصبح يشك في مصادر المعرفة نفسها لذلك تبدو قضية القراءة أو بصفة أشمل مسألة المتابعة محور التحديات، فقبل التعبير عن الخوف من الذوبان في ثقافة الآخر وعن الاستعداد للمواجهة إن كان لا بد منها، نتساءل هل استوعب المثقف العربيّ ما يحيط به من تحوّل في نوع المعلومة وتعدّد في قنوات المعرفة؟ ثمّ هل استعد بما فيه الكفاية للتعامل مع هذه المستجدات لرفضها أو تطويعها؟

هل نملك أمام إنجازات اتصالية ضخمة تختزل الزمن وتنهي المسافات إلا ان نبتهج أم ترانا سنمتنع لنتحصّن باستكانة الماضي ورتابة الشيء المعتاد!

تكفي زيارة أحد المواقع العربية على شبكة الأنترنات حتى تصاب بالدهشة أمام القدرة الفائقة لهذا الإنجاز الذي حققه المجمع الثقافي «بأبوظبي» الذي وضع مليوني بيت شعر بامكانك في أي لحظة نقلها والإطلاع عليها وكذلك المئات من امهات الكتب التي تفتح امام الباحث آفاقا لم تكن الى عهد قريب متاحة.

وبعد هل انتهى عصر القراءة ليحل محله عصر المشاهدة ؟! هل انتهى الكتاب المطبوع ليترك المجال للكتاب الإلكتروني المرئي؟

من هنا تبدأ حيرة المثقف وعند هذا الحد تقف. لكن المؤكد انها وقفة تأمل ستمليها استفاقة تدفع باتجاه توظيف كل ما تتيحه هذه الوسائل الحديثة من إمكانيات معرفية. لكن المخيف هو أن تتحول هذه الحيرة إلى تردد يتبعه جمود فكري وتوقف عن الإبداع والمشاركة، مما يضاعف المسافة الفاصلة بين ما يحدث وما نحن عليه بمرور الزمن.

نرى أن الإنخراط في عالم المعلومات ضرورة ملحة لا مفر منها رغم أن الخوف قد يبدو مبررا الى حد ما لكنه خوف من المجهول الذي يصبح معلوما بمجرد ملامسته بل لعله معلوم وهمي ينتهي بقطع التيار عن الحاسوب. وحدها المعرفة التي انسابت هي الحقيقة التي تلد من هذا المحيط الوهمي او الخيالي virtuel لتكون رافدا للعمليات الإبداعية بأشكالها المختلفة وتبقى الثقافة المتنوّعة والثرية دائما تثير الجدل وتشد الإهتمام.

المســـار

هشـــــام جعيـــــط
في نـــــادي «جدل»



يوم الجمعة 18 فيفري 2000 غصّ فندق قصر الشّرق بمئات الحاضرين الذين توافدوا على النزل لحضور اللّقاء الفكري مع الأستاذ هشام جعيط بمناسبة صدور كتابه : في السّيرة النبويّة، الوحي والقرآن والنبوّة، وهو الكتاب الأول من مجموعة كتب يعتزم المؤرخ التونسي اصدارها ضمن اهتماماته بالدّراسات المحمّدية.

وقد شكّل هذا اللّقاء حدثا ثقافيا استثنائيا لم تعرفه بلادنا منذ سنوات من حيث نوعية الحاضرين وعددهم الكبير.

وقد تولّى الأستاذ رضا الملّولي المشرف على نادي «جدل» تنشيط اللّقاء وتولّت الأستاذتان سلوى بالحاج صالح العايب وحياة عمامو تقديم الأثر.



وقد أثيرت أثناء النقاش قضايا عديدة منها علاقة الاستشراق بالمجال المعرفي العربي الإسلامي واعتبر المؤلف ان الستشرقين بقوا عاجزين عن الفهم العميق للسيرة لأنهم يكتبون من خارج الثقافة العربية الإسلامية.

لذلك اعتبر أن اضمن وسيلة علمية لكتابة السّيرة النّبوية انما هي القرآن.

ولا يعني ذلك أنه كتب سيرة بالمعنى التقليدي فهناك فرق معرفي نوعي بين ما أتى به القدامى والمستشرقون وبين ما أتى به هشام جعيط في هذا المجال.

وفي الكتاب فصول عديدة منها ما يتّصل بقصّة الغار ورؤية الرّسول لجبريل التي يرفضها المؤلف ويعتبرها مختلقة مؤكدا على أنّ لحظة التلاقي والتّجلّي والوحي حصلت كما ورد في سورتي النجم والتكوير واضحة مفصّلة.

وتحدّث المؤلف عن شخصية النبي القوية وهذه القوة تعود إلى عناصر عديدة:

- هو يتلقى الوحي بلهفة ومحبّة ويعرف حق المعرفة من هو مصدره ويأتمر به إذ الوحي تعليم وأمر.
- صبر النبي في فترات الوحي وشدّة وطأتها على النفس وصبره على الأذى في مجتمع جاهل.

وقد دام هذا اللّقاء أكثر من ثلاث ساعات تلتها أكثر من ساعة ليوقّع المؤلف على أثره.

في السيرة النبوية : الوحي والقرآن والنبوة لهشام جعيط



سلوى بلحاج صالح - العايب*

عندما علمت أنه وقع إقتراحي لتقديم كتاب هشام جعيط الجديد " في السيرة النبوية "غمرتني فرحة كبيرة ممزوجة برهبة كبيرة .

الفرحة للثقة التي وضعت فيّ وأنا الحديثة عهد بالأبحاث التاريخية لتقديم كتاب هو حصيلة ما يزيد عن الأربعة عقود أفناها الأستاذ هشام جعيط في البحث في مجال التاريخ والفكر الإسلاميّن .

و الرهبة لثقل المسؤولية التي حمّلت .فكيف للتّلميذة ان تقدم أستاذها ؟أفلن تجد نفسها مدفوعة إلى المجاملة ؟ وعلى فرض أنها تجاوزت عائق التلمذة النفسي فهل ستكون قادرة على أن تستوفي أستاذها حقه فتدرك ،وهو المؤرخ المفكر الذ ي لا ينكر أحد أنه بصم الفكر والتاريخ الإسلاميين المعاصرين، تدرك لبّ فكرته وتقدمها إلى الحاضرين في عمقها وتشعبها .

في الحقيقة قبلت المهمة وتوكلت على ما لقّننا إياه الأستاذ هشام جعيط من أصوال البحث الموضوعي وأنطلقت أسبر أغوار هذا الكتاب لأقف على مافيه من جديد.. الكتاب يبحث في السيرة النبوية وهويندرج بالتالي في نطاق الدراسات المحمدية . وهو واحد من ثلاثة أجزاء خصصه المؤلف للوحي والقرآن والنبوة بينما خصص الجزء الثاني لمعاني القرآن والجزء الثالث لتاريخية النبوة والنبي، علما أن الجزأين الأخيرين لم يصدرا بعد . ويتكوّن الجزء الأول موضوع تقديمنا هذا من مائة وأربع وأربعين صفحة من الحجم المتوسط تضمنت ثمانية فصول هي على التوالي:

1) القرآن كتاب مقدس 2) الرؤيا والوحي في المنام 3) قصة الغار ولماذا اختلقت؟ 4) التجلي وأنطلاق الوحي 5) الله وجبريل6) الرؤى والوحي في التقليد الديني 7)النبوة والجنون8) قوة النبي. وفي الكتاب هوامش وتعليقات عددها خمسة وثمانون وقد احتوت توضيحات لا تقل اهمية عما ورد في متن الكتاب .

ومن المعلوم أن مجال السيرة صنفت فيه قديما وحديثا عديد المؤلفات. وقد كان للمستشرقين نصيب هام منها . فليست إذن قلة الكتابة في السيرة هي التي حفزت هشام جعيط على وضع مصنفه بل إن ماحفزه هو أن تلك الكتابات على كثرتها وعلى سعة اطلاع أصحابها أحيانا ، لا تشفي الغليل .فكتب السيرة الإسلامية الأولى اختلط فيها الأسطوري والتيولوجي بالتاريخي لأنها صنفت في فترة متأخرة ، بعد أكثر من قرن من وفاة محمد. أما دراسات المسلمين الحديثة فيعوزها المنهج العلمي ذلك أنها اعتمدت مصادر السيرة وكتب الحديث والتاريخ بنقائصها ودون عميق نقد أو تمحيص.ويعتبر هشام جعيط أن المستشرقين الذين اهتموا بسيرة محمد وهم كثّر بقوا عاجزين عن إستكناه عمق تلك السيرة لأنهم يكتبون من الخارج الثقافي،فكانت دراساتهم هزيلة حسب قول هشام جعيط .

ولتجاوز كل هذه النقائص اختار هشام جعيط مسلكا وعرا ولكنه أأمن علميا وهو يتمثل في الاقتصار على

* استاذة تاريخ بكلية آداب صفاقس

القرآن وعلى القرآن فقط مع اتباع منهج عقلاني تفهّمي يستند إلى تاريخ الأديان المقارن وينفتح على أفق الثقافة التاريخية والانتروبولوجية والفلسفية من أجل كتابة سيرة أقرب ماتكون إلى الواقع التاريخي . هذا هو الجديد الذي يقترحه عليناهشام جعيط المؤرخ والمفكر ومن البديهي أن تتبادر إلى الذهن عدة أسئلة : هل يصح اعتماد القرآن مصدرا وحيدا لكتابة السيرة ؟ وهل فيه حقا من المادة مايمكّن من ذلك؟

وقبل الإجابة عن هذين السؤالين تنبغي الإشارة إلى أن اعتماد القرآن مصدرا للسيرة ليس في حد ذاته فكرة جديدة إن يوجد من الدارسين المسلمين (محمد حسين هيكل صاحب كتاب محمد) والمستشرقين (وات...) من اعتبر القرآن أوثق مصدر لكتابة السيرة ولكنه لم يتمكن في نهاية الأمر من الإستغناء عن كتب السيرة والحديث والتاريخ ،بل إن مستشرقا في حجم مونتغمري وات الذي يعتبركتابه حول محمد مرجعا للدّارسين في الغرب اعتبر أن كتابة السيرة النبوية إستنادا إلى القرآن فقط، رغم أنه أصدق وثيقة تاريخية ، أمر مستحيل .وعلى هذا الأساس فإن ميزة هشام جعيط تتمثل في كونه ، خلافا لسابقيه من المسلمين والمستشرقين ، جابه ذلك التحدي وآقتصر على القرآن في انجاز مشروعه وبالتالي قبل الدخول في مغامرة ومنذ متى لم تكن المعرفة مغامرة ؟

إن الاقتصار على القرآن هو من وجهة نظر هشام جعيط أضمن وسيلة علميا لكتابة السيرة النبوية لأنه "وثيقة رائعة لصحتهاالتاريخية ومعاصرتها البعثة "أما ما أكمل به الإسلام فيما بعد من سيرة وتاريخ وطبقات وحديث فلا يمكن الإعتماد عليه. يقول هشام جعيط لأن "القاعدة أن كل ما دوّن بعد مائة سنة فاقد ثقة المؤرخ (...) فالقرآن إذن شهادة مباشرة لا يمكن الطعن في صحتها بينما تدوين الحديث والمغازي وكل ما يتعلق بالسيرة لم يحصل إلا بصورة متأخرة وهو ما أدّى إلى تدخل عدة مؤثرات تيولوجية وسياسية أساسا إضافة إلى ما لبعد المسافة الزمنية من تأثير في الذاكرة وهو ما يجعل الدارس لا يطمئن إلى ذالك الموروث والتقليد خصوصا في ما يتعلق ببعض جوانب السيرة المتصلة بظروف البعث والوحي إلخ ...

ولكن هشام جعيط وإن كان لا يقبل المروي الجماعي والموروث والتقليد،مصدرا تاريخيا فإنه لا ينفي أهميته إذ على قاعدته تشكل التقليد الديني وتوحد الضمير الديني علاوة على احتوائه بعض الحقائق التاريخية ،بيد أن موضوع هشام جعيط ليس دراسة وظيفة المروي والتقليد النفسية والتيولوجية والتاريخية بل إن كل همّه يتمثل في إستجلاء الحقائق التاريخية المتعلقة بالسيرة وهو مالاتوفره تلك المرويات إذ أنها تصلح لتعريفنا بنظرة أصحابها إلى محمد وبطبيعة الأطر المعرفية والنفسية التي سادت في عصورهم أكثر مما تصلح لمدّنا بتوضيحات حول شخصية محمد التاريخية بالذات . ومن هذا المنطلق لا يوجد إلا القرآن أساسا لتمكين المؤرخ من مبتغاه لصحته التاريخية ومعاصرته البعثة .

ولكن إذا كان القرآن أوثق مصدر تاريخيا فهل فيه من المعطيات مايمكّن حقا من كتابة السيرة النبوية ؟ يجيب هشام جعيط بالإيجاب . فإذا كان صحيحا أن القرآن لا يذكر كل محطات سيرة النبي فهو يشير حسب هشام جعيط إلى الكبرى منها حتى في حياته الخاصة : صفته القرشية ،يتمه،فقره ثم غناه ، تجلي الملك أو الله ذاته له ، التكذيب والمعاناة ، الهجرة ،بدر ،أُحد ، المنافقون ،الفتح وغير ذلك من الأحداث الهامة على صعيدي النبوة والتاريخ "(ص35) ويلاحظ هشام جعيط أن كتب السيرة لم تتناول في نهاية الأمر من الأحداث أكثر بكثير مما تناوله القرآن .لقد انطلقت منه ولكنها وشحت ما جاء فيه

وكست مايذكره بغلاف قصصي .(ص28) .بيد أن السؤال يبقى قائما وهو هل ماورد في القرآن من كلام حول تلك الأحداث كاف لإضاءة سيرة محمد ؟ ومنبع هذا السؤال أن النص القرآني كثيرا مايعتمد الإشارة والرمز وبالتالي لا يدخل في التفاصيل . إن هشام جعيط الحريص على منهجه العلمي يقدّر أن معرفة صحيحة لهي أفضل ، حتى لوكانت بهانقائص أو ثغرات بسبب شحّ المادة، من معرفة ضبابية يمتزج فيها التاريخي والخرافي والأسطوري حتى لوبدت في الظاهر شاملة ، ملمة بكامل "تفاصيل حياة محمد ".

وتجدر الملاحظة أن هشام جعيط خلافا لما يمكن أن يتبادر إلى ذهن السامع ،لايكتب سيرة بالمعنى التقليدي للكلمة أي سيرة تتابع حياة محمد من المولد إلى الممات بكل ماحف بها من أحداث . ولكنه يتناول السّيرة من خلال تصوّر أغراض معيّنة من صلبها ويسعى الى التعمق فيها لرسم ملامح شخصية محمد الجوهرية لذلك حمل الكتاب بأجزائه الثلاثة عنوان : "في السيرة النبوية "أي بعبارة أخرى قضايا من السيرة النبوية .ويلح هشام جعيط على ان دراسته سيرة محمد هي دراسة علمية تعتبر «لبّ الدين الإسلامي » : الوحي، الإيمان، البعث، معطى."(ص8) وتحاول تحليله وتفكيكه لا أكثر . وهذا يعني أن دور هشام جعيط الباحث الملتزم بالصرامة العلمية ليس التصديق أو التكذيب أو التشكيك .فمنهجه يختلف عن كل منهج إيماني تيولوجي ضيق الأفق وعن كل وضعية تبسيطية تنفي المعطى إن كليا أو جزئيا /توجد شخصيات كثيرة في التاريخ كان لها الأثر في مجتمعاتها وأحيانا في تاريخ الإنسانية ككل، قالت إن ما أتت به من عقائد وقيم أخلاقية وتشريعات ومبادئ اجتماعية ليس من عندها بل موحى به إليها بهذا الشكل أو ذاك . وهؤلاء سمّوا أنبياء ورسلا لدى بعض الشعوب وحكماء لدى بعض الشعوب الأخرى . هذه ظاهرة تاريخية واقعية تفرض نفسها معطى موضوعيا على المؤرخ مؤمنا كان أو غير مؤمن ودوره في مثل هذه الحالة لا يتمثل في تصديق هذا وتكذيب ذاك أو تفضيل هذا عن ذاك وإنما في تفكيك الظاهرة وتحليلها تفكيكا وتحليلا علميين من أجل فهمها .

ويستعين هشام جعيط من أجل تحقيق غايته بمكتسبات العلوم الإنسانية الحديثة مثل تاريخ الأديان المقارن والأنتروبولوجيا أي علم الإناسة وعلم التاريخ والفلسفة والألسنيات الحديثة وعلم النفس التاريخي وعلم الاجتماع الديني وهذا هام جدا، ذلك أن معظم البحوث التي أنجزت في مجال الدراسات القرآنية والمحمدية سيطرت عليها إلى حد الآن نزعة تمجيدية رتيبة أو فيلولوجية وضعية أو اقتصاد وية . ورغم أن الدعوات إلى إعادة كتابة السيرة النبوية بإعتماد مكتسبات العلوم الإنسانية الحديثة للوصول إلى رسم صورة مكتملة الجوانب عن محمّد كثيرة، فإن تحويل هذه الدّعوات إلى مشاريع فعلية هو الذي عزّ وكلّ هذا يكسب عمل هشام جعيط من الناحية المنهجية أهمية خاصة ،فهو يفكر ويكتب من داخل الثقافة الإسلامية وهذا ما يميزه عن المستشرقين .كما أنه يفكر ويكتب مستخدما مكتسبات العلوم الإنسانية الحديثة وهذا مايميز ه عن الدارسين في مجال الدراسات المحمدية، بل حتى عن الكثير من المستشرقين . ثم إنه حين يستند إلى تلك المكتسبات فليس لإسقاط قيم وآراء معاصرة على فترة ماضية كما يفعل البعض وإنما لفهمها على صورتها الواقعية دون تأوّل وإسقاط كما قال وهذا مهم جدا .

وبعد فماذا أثمر هذا الإختيار المنهجي ؟ دون الدخول في تفاصيل كثيرة يمكن القول ان هشام جعيط سعى إلى الإرتقاء بنافي هذا الجزء الأول من مؤلفه إلى موقف

معرفي حديث في خصوص القضايا الثلاثة التي تناولها والتي تمثل لبّ السّيرة وهي الوحي والقرآن والنبوة ،موقف معرفي حديث يتجاوز الحقائق السوسيولوجية والمعارف التيولوجية التي تعوّدنا عليها في الكتابات التقليدية كما يتجاوز إجحاف صنف من المستشرقين في حق محمد .فماهي ملامح هذا الموقف المعرفي في كل قضية من تلك القضايا ؟ لنبدأ بالوحي :

الوحي : يتميز مفهوم هشام جعيط للوحي بالإنفتاح والسعة فهو لا يعتبره ظاهرة خاصة بالأديان التوحيدية الثلاثة بل يوسعه ليشمل البوذية والمانوية والزرادشتية والكونفوشيوسية وغيرها من العقائد أي أنه مفهوم يشمل الأديان المسماة سماوية التي تعترف بوجود إله والأديان المسماة أرضية والتي لا تقرّ بالضرورة وجود إله . إن كل مؤسس ديني يدّعي أنه تلقّى وحيا ،يقول هشام جعيط : «والمؤرخ يقبل ذلك دون نزاع حتى عند أنبياء أستراليا والشامانيين(1) .“فالوحي أصناف وهو متنوع في أشكاله حسب الحضارات والأزمنة ” وهوموجود في كل مكان بل إنه ظاهرة تاريخية واقعية من وجهة التاريخ والأنتروبولوجيا "(ص97) وإذا كان له جانب يميزه عن التاريخية العادية فهو "نزعته إلى ربط العلاقة بالمطلق والحقيقة العليا "(ص97) وعلى هذا الأساس فإن تكشّف هذا المطلق وهذه الحقيقة وتجلّيهما للشخصية المعنية يدخل ضمن دائرة الوحي أو الإلهام الداخلي سواء كان المصدر إلهيا أو غير إلهي .ومامن شك في أن هذا المفهوم يبتعد بنا عن الرؤى الضيقة التي تعوّدنا بها ويعبّد الطريق أمام ظهور رؤية جديدة للدين منفتحة تمام الإنفتاح على كل العقائد .

بهذا المفهوم يمكن القول إن هشام جعيط ينزع عن مفهوم الوحي في الدين الإسلامي وفي الأديان التوحيدية عامة طابعة الإطلاقي وينسّبه ويحوّله أو بالأحرى يحوّل الوحي بالمعنى السامي إلى شكل من أشكال الوحي المتنوعة ليس إلاّ . ومن داخل هذا المفهوم يتناول هشام جعيط الوحي في الدّين الاسلامي ، الوحي الذي كان نقطة الإنعطاف الكبرى في حياة محمد . والمقصود بالوحي هنا هو " العمليّة التي تم بها التبليغ إلى الرسول والتجربة الفريدة التي عاشها ". وقد تصدى هشام جعيط في علاقة بالمسألة الأولى أي عملية التبليغ وآلياتها للسيرة أولا .

فبناء على تحليل عميق متعدد الأبعاد لسورتي التكوير والنجم بيّن هشام جعيط أن قصة غار حراء الواردة في السيرة والتي تروي انطلاقة الوحي هي قصة مختلقة اختلاقا في العهد الخليفي لأغراض تيولوجية . فخلافا لما جاء فيها ارتبط التجلي (تجلي الكائن الماورائي مبلّغ الوحي) حسب القرآن بالوحي علما أن هذا التجلي لم يحصل في حياة محمد النبي إلا في الحالتين المذكورتين في سورتي التكوير والنجم واللتين شكلتا لحظة التدشين أي لحظة ربط الصلة بين محمد وبين الله .ثم يبين هشام جعيط أن المتجلي ليس الله كما فهم ذلك بعض المفسرين والمستشرقين بل رسوله وهو ما يؤكد اتساق القرآن من أوله إلى آخره بخصوص مبدأ "التنزيه الإلهي " أي تنزيه الله من كل سلوك أوصفة بشرية وهو ما يرتقي بالتوحيدية إلى أعلى مقام متجاوزا ما طبع اليهودية من عناصر أنتروبومورفية والمسيحية من تجسيد أو تشطير للذات الإلهية (التثليث) ويقوم هشام جعيط بتحليل لغوي يبين فيه أن الرسول المتجلي حسب سورتي التكوير والنجم المتجلي في نطاق رؤية هي أشبه بالرؤيا الصادقة

(1) الشمانية : عبادة الطبيعة والقوى الخفية في آسيا الوسطى.

لأن الوحيد القادر على إدراكها هو محمد دون غيره من البشر لصفته النبوية، هذا الرسول هو جبريل بآعتبار أن عبارة شديد القوى أوذي القوة الواردة في التكوير والنجم هي ترجمة لكلمة جبرايل العبرية .ويختم هشام جعيط تحليله الشيق بملاحظة أن لقاء جبريل محمدا كان هادئا على عكس ماورد في قصّة غار حراء التي طبعت هذا اللّقاء الأوّل بالعنف وهو عنف يذكّر ببعض عناصر الديانة اليهودية (صراع يعقوب مع يهوه).

وعلى صعيد آخر يتصدّى هشام جعيط للفكر الإستشراقي الذي حاول بعض رموزه استبعاد محمد من دائرة الموحى إليه فآعتبر هذا الموقف لا يليق بأهل العلم لأن هدفه ليس دراسة ظاهرة الوحي في علاقته بمحمد بقدر ماهو تقزيمه .وفي هذا النطاق بيّن هشام جعيط أن خصوصية عملية التبليغ في التجربة المحمدية تتمثل في كون الوحي اتخذ فيها أساسا أي ان شكل التنزيل على القلب ، بصورة أخرى الوحي يجري داخل الضمير فيكون – والكلام لهشام جعيط – هجوما مباغتا داخل الضمير لألفاظ ومعان مطبوعة بالغيرية أي أن محمدا متلقيها يشعر بصدق أن مصدرها الغير، من خارجه .ولا يتم الوحي من خارجي الضمير أو القلب وذلك بإمكانية سماع صوت خارجي كما حصل في اللقاء الأول الذي وصفته سورة النجم إلا استثناء.

وهكذا وبعد مناقشة هشام جعيط المسائل المتصلة بآليات الوحي ، يتناول المسألة الثانية التي سبق أن أشرت إليها وهي تتصل بتجربة الوحي وخصوصا الحالات المصاحبة للرؤيا والوحي .

ففي لحظة الوحي يشعر النبي لمدة زمنية أنه أصبح مجردا من شخصيته وخاضعا لسيطرة قوة غريبة هي بالنسبة إلى محمد القوة الإلهية في شكل روح الله أوجبريل. وقد أطلق على حالة الأنبياء في لحظة الوحي اسم "الإنخطاف "أو "الاستلاب " وهذه الكلمة ترجمة للكلمة الفرنسية(EXTASE) . ومن المعلوم أن هذه المسألة كانت ولاتزال محل نقاش يتدخل فيه رجل الدين وعالم النفس والمؤرخ والأنتروبولوجي إلخ من أجل فهم حقيقة ما ينتاب الأنبياء والملهمين عامة من مشاعر وأحاسيس فيما سمّيناه بلحظة الإستلاب أو الإنخطاف . هل الأمر يتعلق بحالة باتولوجية (مرضية) أوبخديعة أو غير ذلك ؟

يتعرض جعيط للمسألة من عدة زوايا ، الزاوية الأولى من خلال القرآن الذي ذكر مرارا أن قريش اتهمت محمدا بالجنون فيمتعنا بتحليل الجنون في المجتمع القرشي تحليل أنتروبولوجيا ليستخلص أن الجنون عند العرب لا يعني تلك الحالة المرضية بالمعنى المعاصر بل يعني "الوحي من الجن والخروج عن الواقع (ص95) وبالتالي فالمقصود بالجنون في المعجم القرآني هو امتلاك الجن لشخص (أي محمد) فيكون مسكونا بهاجسهم . وما من شك أن هدف قريش من اتهام محمد بالجنون هو رفض الاعتراف بنبوّته . أما الزاوية الثانية التي يتناول منها هشام جعيط تجربة الوحي فهي زاوية العلوم المعاصرة وهويناقش بشكل خاص موقف المؤرخين الوضعيين منذ

أوائل القرن العشرين وخصوصا «ماكس فيبر و بواشي » اللذين اهتما بتاريخ الأديان. و لقد اعتبر هؤلاء الظواهر التي حفت بنبوة بني إسرائيل وماكان يراه أنبياء الهند ظواهر باتولوجية هلسية والهلْس هو خداع من الحواس والعقل ولكنه يبدو لصاحبه بأنه واقع حقيقي. إن هشام جعيط يرفض اعتبار حالة الإستلاب حالة مرضية فالأنبياء في نظره ليسوا مرضى نفسيا ومحاولة تفسير الظواهر التي تصحب تجربتهم في الوحي بالمرض النفسي تنافي ما يقدمونه من الحكمة والكلام العميق والتبليغ الديني الرفيع إثر تجاربهم تلك وبعبارة أخرى فإن المرض لا ينتج الحكمة ويجد هشام جعيط في الفكر الوضعي الحديث بعد "فيبر" سندا قويا لموقفه لأن العلوم الإنسانية توصلت إلى اعتبار الوحي -التكشف" ظاهرة فعلية وتجربة دينية لاريب فيها ". وحين يتعرض هشام جعيط في كتابة لتجربة محمد الخصوصية أثناء الوحي يلاحظ أنها تشبه تجربة أنبياء بني إسرائيل القدامى فيما يتعلق بحالة الإنخطاف فقط وهو يؤيد هنا موقف ماكس فيبر لكنه يرى من جهة أخرى أن محمدا لا يغمى عليه ولا يتخبط على الأرض مثل أولئك الأنبياء بل الواضح أن "سلوكه كان هادئا في لحظات استخراج الوحي والإفصاح عنه عندما يصير الوحي قرآنا "(ص76) ويذهب هشام جعيط إلى "أن الحالات المصاحبة للرؤيا والوحي أكثر تحضرا عند محمد مما جرى عليه الأمر لدى الأنبياء في نوباتهم العصبية "ومن هذا المنطلق نراه ينفي مازعمه بعض المستشرقين في أواخر القران الماضي وبداية القرن العشرين من أن محمدا كان يصاب بالصّرع في لحظات الوحي . وخلاصة رأي هشام جعيط أن «لامرض ولا جنون في النبوة» وأن ظاهرة الوحي هي كشف للحق المطلق والثابت وهي في الإسلام «تعريف الله بذاته وإنذار الإنسانية باليوم الآخر عن طريق بشر يدخله في عالم روحاني هو عالم آخر تماما لكي يرجع إلى الناس فيما بعد ويبلغهم هذا التكشف ».

- **القرآن** : أمرّ الآن إلى القرآن وهو المسألة الثانية المتناولة في كتاب هشام . والقرآن هو مضمون الوحي أو نتيجته التي بلّغها محمد بدوره إلى الناس . ويدرج هشام جعيط القرآن ضمن الكتب المقدسة .وما تجدر الإشارة إليه هو أن هشام جعيط الذي لم يقصر ظاهرة الوحي على الأديان التوحيدية الثلاثة ، لم يقصر الكتب المقدّسة على هذه الأديان أيضا بل وسّع المفهوم ليشمل جميع كتابات مؤسسي الأديان التي اعتبرت مصدر إيمان وقداسة سواء كان هذا المصدر في نظر أصحابه سماويا أي موحى به من قبل الله أوأرضيا أي من وضع الشخصية المؤسسة. ومن هذا المنظور ليس القرآن والتوراة والإنجيل هي الكتب المقدسة فقط بل إنّ " غاتا " زرادشت "وسوترات "وتآليف ماني تندرج هي أيضا ضمن تلك الكتب طالما أن أتباعها يعتقدون ذلك . وهذا هو موقف المؤرخ والعالم غير المتحيز .

ويبحث هشام جعيط في خصوصية القرآن ككتاب مقدس بالمفهوم المتداول في الثقافة السامية . ذلك أن المقدس

أو القدسي من منظور هذه الثقافة هوكل مايمس الشخصية الإلهية . فهو «الله وماجاء منه» ،فيبين أن القرآن يمثل من بين الكتب الموحى بها الكتاب المقدس بالمعنى الدقيق للكلمة إذ «هو الوحيد الذي اعتبر نفسه واعتبرته العقيدة الإسلامية كلاما منبثقا كليا عن الله في الشكل والمضمون أي عن الشخصية الإلهية المنزهة المتعالية» (ص19) وهذا مالا نجده في الأديان الأخرى .

ولكن هشام جعيط لاينسى وهو يتناول هذه القضية أن يدرج طابع القرآن المقدس ضمن «ضرورة تاريخية» اقتضتها كامل الظروف في مكة وفي محيط مكة . فكون القرآن هوكلام الله يضفي عليه في مثل تلك الظروف قوة تأكيدية ويشرّع مطلب تصديق كل ما أتى به ومنح الثقة لمن بلّغ . ومن دون ذلك الطابع القدسي كان محمد "سيغدو مجرد مصلح للتوحيدية "وهذا كان من شأنه أن يعرّض رسالته للفشل .

ويثير هشام جعيط في علاقة بالكتاب المقدس عدة قضايا أخرى تجدر الإشارة إليها لأن من شأنها تعميق النقاش حوله ضمن الدراسات التاريخية والقرآنية والمحمدية على وجه الخصوص .ومن تلك القضايا تحوّل القرآن من الدلالة على طريقة تبليغ (فالقرآن يعني التلاوة) إلى اسم علم يرمز إلى كامل الكلام الموحى به بل إلى النص المكتوب أو إلى كتاب المسلمين الذي هو جزء من الكتاب الأم (الأركتيب) . وهذه القضية حرّية بالدرس إذ كيف تم ذلك الإنتقال ؟ ثم كيف انتقل النص الشفوي إلى نصّ مكتوب رغم وجود إشارة في القرآن تؤكد هذا الطابع الشفوي وتنهى عن خطه؟ ومتى تم التدوين وهل تمّ فعلا في عهد عثمان وهوالسؤال الذي أثارته إحدى الدّارسات المستشرقات أخيرا ...

القضية الثانية التي أثارها هشام جعيط تتعلق بما إذا كان الوحي نزل باللفظ؟ وهو لا يقرّ حجة الإعجاز لنسب القرآن لفظا إلى الله فهي في نظره «تعبر عن تصور مبسط للشخصية الإلهية» (108) وفي هذا النطاق يتساءل بناء على ما جاء في بعض الآيات إن لم يكن الخطاب القرآني أحيانا على الأقل من وحي إلهي في المعنى والإتجاه فقط مع منح النبي قسطا من الإفصاح سواءعن الذات الإلهية أو عن التأمل في خلق السموات والأرض أو في الجدل حول نظام الكون ؟(ص128) هشام جعيط لا يستبعد ذلك منطقيا إذ لماذا لا يكون النبي فذا عبقريا في التعبير ! وهو على كل حال ذو عبقرية لا تدانى !(ص107) يرى هشام جعيط أن ترسّخ فكرة ألوهية القرآن حتى في اللفظ لدى المسلمين تعود إلى ظروف تاريخية مرتبطة بمرور التجربة التوحيدية على المسيحية في الشرق الأوسط وكذلك الرفع من قيمة الفصاحة الشكلية في البيئة العربية واحتياج المسلمين إلى معجزة ضخمة لدعم الحقيقة (ص127)"ومن هذا المنطلق يستخلص أن الإيمان القوي بألوهية القرآن إلى حد الآن "هو شكل ما من التجسيد (ص106) ولا عجب في ذلك إذ جاء الإسلام بعد المسيحية . لذا فإذا كان المسيح كلمة الله فالقرآن هو كلام الله بحذافيره أو بالأحرى كتاب الله.

- **النّبوّة** : ينظر هشام جعيط إلى النبوة من نفس الزاوية التي نظر منها إلى الوحي والكتب المقدسة . فالنبوة لا تقتصر في نظره على أنبياء بني إسرائيل والمسيح ومحمد بل تشمل كل أصحاب الرسالات في مختلف المجتمعات الإنسانية سيان عنده أنبياء الأديان التوحيدية وأنبياء أستراليا والشامانيين .ويلاحظ هشام جعيط أنه باستثناء مصر والصّين حيث كان القسّيسون المنظمون بالمعابد باتصال بالدولة وجدت الظواهر التنبئية والوظيفة النبوية في كل المجتمعات التاريخية القديمة.

وضمن هذا الإطار الواسع يتناول هشام جعيط نبوة محمد ويحدد خصوصيتها بآعتماد القرآن فهي نبوة تندرج ضمن الفضاء الثقافي السامي والنبوة في الفضاء الثقافي السامي تتميز من حيث المفهوم بكونها "وساطة بين العالم الأرضي والإنساني وبين العالم الآخر عالم الروح والإله ذاته ».كما أنها تتميز بكون النبي فيها يتلقى الوحي بصفة سلبية فلا يجادل فيما يتلقاه ويبلغه كرسول والإنسان مطالب في هذه الحالة بالائتمار المطلق بأوامر الوحي وإلا حاد عن الدين وكُفّر وهُدّد بالعذاب الخالد ولا ينسى هشام جعيط ملاحظة أن هذا الطابع العقائدي الإلزامي السامي أوإن شئنا هذه العلاقة العمودية في اتجاه واحد لا نجد ها مثلا في البوذية التي على عكس الأديان السامية تحث الإنسان على عدم الخضوع للنصوص الدينية أو أي سيادة مسلطة عليه وتجعل من اقتناع الإنسان بواسطة ذاته فقط بالشئ السيئ أو بالشئ الحسن مبدأها الأول والأساسي .

وإذا كان محمد النبي يندرج ضمن خط موسى وعيسى فهو في الحقيقة ليس مجرد مكرر لهما ولمن سبقه من الانبياء بل هو « مجدد للتّوحيدية العتيقة » التي نزع عنها كل ما من شأنه أن يمس تنزيه الذات الالهية. كما أنه يختلف عن غيره من مؤسسي الاديان الكبرى بكونه قام بدور استثنائي فريد في بلورة الاسلام بينما غيره لم يحظ بهذه الفرصة . فالأصحاب والأتباع هم الذين قاموا بدور حاسم في تطوير تلك الأديان. ويقدم لنا هشام جعيط تحليلا رائعا لأسباب نجاح نبوة محمد مبرزا أن من حظه أنه ظهر في مجتمع ليست فيه دولة تنظم القمع وليس فيها كنيسة أو كهنوت يتصدّى لكل جديد: «حيثما وجدت كنيسة منظمة ودولة استعصى ظهور النبوة » وهو يستدل على ذلك بماني الذي قتل من طرف الملك الساساني والمسيح الذي قتل من قبل السّنهدرين اليهودي وبقتل كل من ادعى النبوة في الاسلام بعد محمد وحبس وقتل كل من ادعى أنه المسيح في المسيحية.

ويتصدى هشام جعيط لبعض القضايا المرتبطة بسيرة النبي محمد فيفند كل ما جاء في كتب السيرة حول ما حفّ بحياته من عجائب ومعجزات قبل ان ينزل عليه الوحي وبعده (كقصة الملائكة التي طهرت صدره وكلام الحجر اليه وعلامة النبوة بين كتفيه والتنبؤ ببحيرة الراهب وقصة المعراج) وهو يرى أن كل هذا « مختلق ولا أساس له في التاريخ» انما يدخل في المخيال الديني الشعبي الذي أخذ يتنامى في آخر العهد الأموي » وهو يندرج ضمن محاولات تشكيل أو رسم صورة محمد الرمزية في

المخيال الاسلامي وحجة هشام جعيط عما يقول هو القرآن ذاته الذي نفى عن محمد المعجزات وأكد أنه بشر مثل سائر البشر. وفي الحقيقة لا ينفي هشام جعيط المعجزات عن محمد فقط بل ينفيها عن كل الانبياء بمن فيهم موسى وعيسى ، فالاعجاز لا وجود له في الواقع ، كما يقول هشام جعيط وانما يروى أنه وجد فيغدو تقليدا فمعتقدا يشبه الميتولوجيا الى حد بعيد (واذا كان القرآن استرجع بعض الأساطير القديمة فما ذلك من وجهة نظر جعيط الا للالتحام بالتقليد التوحيدي وتصديقه وليس تأكيدا لوقوعها بصورة فعلية.)

ويؤكد هشام جعيط ان عامل الزمن هو الذي بفعله ارتفع مقام محمد في الحضارة الاسلامية الى درجة انه «يكاد يساوي الله» وقد اختلقت المعجزات من أجل ذلك ولا يختلف محمد في هذا عن بقية مؤسسي الاديان وكبريات الشخصيات التاريخية القديمة. «فتضخيم شخصية المؤسس يدخل في منطق تطور الأديان واكمالها واضفاء شكل المدونة المتشعبة عليها». وبطبيعة الحال يتمثل دور المؤرخ في فصل الصورة الحقيقية الواقعية للمؤسس عن الصورة الرمزية فوق انسانية التي شُكلت له عبر التاريخ. ويسبر هشام جعيط أغوار اللغة ليبين لنا أن أميّة محمد بمعنى جهله القراءة والكتابة هي مجرد اختلاق ذو طابع تيولوجي يقصد منه تنزيه القرآن عن كل يد بشرية واظهار معجزة محمد. أما المعنى الحقيقي للنبي الأمي فهو النبي من غير بني اسرائيل لأن اليهود كانوا يسمون غيرهم من الأمم الوثنية: « أمم علام » . وبالنسبة الى لبّ المسألة لا يستبعد هشام جعيط أن يكون محمد يعرف القراءة والكتابة بل أكثر من ذلك انه كان « يتمتع بأوصاف النبوغ والعبقرية والحافظة والذكاء الوقاد» ولا تضارب في نظر هشام جعيط بين صفة محمد الموحى اليه وبين صفته « كشخصية فذة من طراز أعظم مؤسس الأديان» .

ويمكن القول ان صورة محمد النبي من خلال ما ورد في كتاب هشام جعيط تتجلى لنا بعد ما استبعدت عنها الأساطير والخرافات ومحاولات التقزيم الاستشراقية على النحو التالي:

شخصية متميزة مقتنعة تماما وبكل قواها أنها تتكلم عن وحي، عقلانية بعيدة عن دنيا الأساطير والخرافات ، متواضعة لاتدّعي الاعجاز ، صبورة ، قوية بقوة قناعتها وقد ساهمت في بناء الضمير الانساني الداخلي ومن ثمة الحضارة والثقافة والاخلاق. واذا حاولنا حسب هشام جعيط أن نوضعها ضمن مؤسسي الأديان فهي « أكبرهم قامة » بل انه اذا صنّفت زمرة الأنبياء الى كبار وصغار فإنهم يبدون كلهم صغارا أمامها أي أمام محمد.

هذه اجمالا القضايا الأساسية التي يثيرها الجزء الأول من كتاب الأستاذ هشام جعيط. أقول « اجمالا » لأن الكتاب على درجة كبيرة من الثراء تجعل من الصعب حصر كل ما جاء فيه وتقديمه الى السامع. فهو ومن دون مجانبة الحقيقة من الكتب التي لدقتها يمكن تحويل كل فقرة منها الى فصل خاص. ومن المؤكد أن الجزأين اللاحقين من الكتاب سيلقيان أضواء جديدة على جوانب أخرى هامّة وعديدة من سيرة محمد. وقبل أن أختم

كلامي أودّ ابداء بعض الملاحظات النقدية ولو بصورة سريعة:

أولا: في خصوص الاستشراق أعتقد أن من يقرأ الكتاب يخرج بانطباع سلبي عنه وهذا الموقف في حاجة الى تسبيب. فالاستشراق رغم ما يمكن أن يؤاخذ عليه قدّم اسهامات مهمة في مجال الدراسات الاسلامية وأقصد هنا المدرسة الفيليولوجية الألمانية والفرنسية R.Blachère خاصة. كما أقصد المدرسة النقدية الاجتماعية التي نبهت الى ضرورة الاهتمام بالواقع الاقتصادي الاجتماعي الذي حف بنبوة محمد (وات ، رودنسون) وأخيرا المدرسة الأنتروبولوجية (جاكلين شابي). وفي رأيي أن المفكرين المسلمين لا يمنحهم انتماؤهم الى الفضاء الثقافي الاسلاميّ أسبقية معرفية على المستشرقين الجادين الا اذا ارتبط هذا الانتماء باستيعاب عميق لمكاسب العلوم الانسانية الحديثة وعلينا الاعتراف أن الدّارسين المسلمين الذين تمكّنوا من هذا الاستيعاب قلائل ولا أدلّ على ذلك من ندرة دراساتهم بل ان دراسة الأستاذ هشام جعيط موضوع تقديمنا يمكن اعتبارها عمل تدشينيا في هذا المجال.

ثانيا: جاء في الكتاب « ولا يمكن تفسير دعوة محمد أبدا بحالة مكة أو العرب عامة » وهذا الموقف أيضا في حاجة الى تسبيب فكون محمد رُفض في البداية من قبل سادة قريش ومن قبل من هم تحت وطأتهم الدينية والاجتماعية لا يعني أن نبوته كانت غير متجذرة في الواقع وغير مستجيبة لمتطلبات تاريخية، على العكس من ذلك كانت تلك النبوة باعتبارها شكلا من أشكال الوعي التاريخي مطلوبة عقديا (تطور الفكرة التوحيدية في مكة) واجتماعيا (بداية تخلخل أو تزعزع البنى القبلية) وسياسيا (توحيد العرب لمواجهة الأخطار الخارجية). ومن البديهي أن تتعرض أي دعوة كبرى في التاريخ في بدايتها لمعارضة من قبل المتمسكين بالقديم. ولكن استجابتها للتطور التاريخي تمكنها في نهاية الأمر من النجاح ومن فرض الجديد. وهذا ما حصل لمحمد فلو كانت دعوته هامشية حقا وليست من صلب حركة التاريخ في ذلك العصر لفشلت فشلا ذريعا.

الرسول من المبلغ الماورائي الى محمد؟!.

ثالثا: لقد اعتبر الأستاذ هشام جعيط أنّ الإسلام طوّر التّوحيديّة نحو روحانيّة أقوى وتنزيه أكبر للإله «فاللّه لا يُرى ولا يكلّم النّاس » . ومن هذا المنطلق ذهب إلى أنّ ما جاء في القرآن من تكليم اللّه موسى ومجادلته ابراهيم يندرج ضمن سعي القرآن إلى عدم معارضة التّقليد اليهودي حفاظا على استمرارية التوحيديّة والإرتقاء بها إلى فترة التّنزيه الأسمى.

إن كنت أوافق أستاذي على أنّ القرآن ارتقى فعلا بالتّوحيديّة، فإنّني أتردّد في قبول هذا الرّأي بشكل مطلق، وأتساءل إن لم يحافظ على بقايا وإن كانت ثانوية من التّقليد القديم، التّشخيصي، لا رغبة في مجاراة هذا التّقليد للوصول إلى توحيديّة أرقى وإنّما لإعتقاد بأنّ اللّه يكلّم البشر مثلا. فقد جاء في الآية 51 من سورة «الشّورى»، وهي الآية التي تتحدّث عن آليات الوحي ما

يلي «وما كان لبشر أن يكلّمه اللّه إلاّ وحيا أو من وراء حجاب أو يرسل رسولا فيوحي بإذنه ما يشاء إنّه عليّ حكيم». فالآية كما نرى لها صبغة تعميميّة وليست فيها أيّة إشارة إلى استثناءات وقد ورد فيها «من وراء حجاب» وهذا يعني أنّ اللّه يكلّم البشر «بحيث يسمع كلامه ولا يراه» والتّفسير للطبري. ثمّ ما المانع كي يكذّب القرآن التّقليد اليهودي حول التكليم والمجادلة لو رأى فيهما مسّا بالتّنزيه، علما أنّه كذّب التجسيد ونفى أن يكون للربّ أسماء أخرى غير «اللّه » إلى غير ذلك من المواقف.

رابعا : رغم أنّني أميل إلى الإقتناع بوجهة نظر الأستاذ هشام جعيط حين يقوم إنّ عبارة «شديد القوى» و«ذي القوّة» الواردة في سورة النّجم هي ترجمة للكلمة العبرية «جبراءيل» وهو ما يقود إلى اعتبار وجود اتّساق في النصّ القرآني في خصوص هويّة مبلّغ الوحي أي جبرائيل، فإنّني أتساءل أحيانا إن لم تكن تلك العبارة تعني مجرّد وصف للكائن الماورائي مبلّغ الوحي. يذكر يوسف شلحد في مؤلّفه «بنى المقدس عند العرب» أنّ عبارة «القوّة الشديدة» هي مرادف لعبارة « القوّة الخفيّة» أو «المرتفعة» التي تتحكّم في العالم وهي وصف سبق مرحلة تعريف تلك القوّة أي إطلاق الإسم عليها. وهذا يدعوني إلى التّساؤل إن لم تكن عبارة شديد القوى أو ذي القوّة ، مجرّد وصف لمبلّغ الوحي الذي سيظهر في القرآن لاحقا باسم جبريل وهنا أتساءل أيضا لماذا لم يظهر اسم جبريل إلاّ بشكل متأخر جدّا في القرآن وفي ثلاث مناسبات فقط : مرّتين في سورة «البقرة» ومرّة في سورة «التّحريم». والملفت للإنتباه أنّه ظهر في جدال مع اليهود (قل من كان عدوّا لجبريل فإنّه نزّله على قلبك بإذن اللّه. البقرة / آية 97) وهم الذين يعرفونه أي جبرائيل.

وأضيف : ما المانع في أن يكون القرآن بلغ، من منظور قرآني ديني بالطّبع، عن طريق أكثر من رسول ، وقد سبق أن جاء في الآية 51 من سورة «الشّورى» حول آليات الوحي أنّ الوحي يبلّغ بواسطة رسل لا رسول واحد فقط.

خامسا : في خصوص مصطلح الرّسول والنبيّ ، يشير الأستاذ هشام جعيط إلى أنّ تسمية محمّد بالرّسول والنّبيّ ستتكثّف في المرحلة المدنيّة ، وستتّخذ تسميّة الرّسول بعدا ضخما مختلفا عمّا جاء في التّقليد اليهودي المسيحي. وأريد أن أوضّح أنّ صفة الرّسول والنبيّ لم تطلق على محمّد في الفترة المكيّة بل أطلقت عليه تحديدا في الفترة المدنية . لقد كانت صفة الرّسول تطلق في الفترة المكية على الكائن الماورائي مبلّغ الوحي. كما أطلقت صفة «الرّسل والنبيّين» على رسل بني إسرائيل وأبنائهم . أما محمّد فقد كان يشار إليه في هذه الفترة في النصّ القرآني بـ «صاحبكم» أو «البشير» أو «المبشّر» أو«النّذير» والسّؤال هنا : كيف انتقلت صفة الرّسول من المبلّغ الماورائي إلى محمّد؟ وما علاقة ذلك بتطوّر سلطة محمّد الدّينية والسّياسيّة في المدينة؟

سادسا : في خصوص «اللّه» وهو الطّرف الرّئيسي في عمليّة الوحي وفق النّص القرآني، أتساءل لماذا لم يظهر هذا الإسم العلم منذ البداية ؟ فبالرّجوع إلى القرآن لاحظت أنّ اللّه غائب إلى حدود السّورة العاشرة حسب

ترقيم بلاشير (سورة التين) ، فالقوّة الماورائية الخالقة، المسيطرة ، المهيمنة تسمّى «ربّك» «ربّه» «ربّ» بل إنّها لم ترد حتى بصفة «الربّ» وحتّى عندما يذكر لاحقا، فليس بصورة منهجية ومكثّفة ، فالذّكر المنهجي والمكثّف يبدأ بالخصوص في الفترة المكيّة الثانية ، وأعتقد أنّ هذه المسألة هامّة وجديرة بالدّراسة.

سابعا : عندما تقرأ كتب السّيرة والحديث والتّاريخ يذهب في اعتقادنا أنّ تسمية دين محمدّ بالإسلام صاحبته منذ الظهور . وهو أمر خاطئ ، فمصطلح «الإسلام» لم يظهر لأوّل مرّة إلاّ في سورة «الزّمر» وهي السّورة رقم 80 في ترقيم بلاشير وقد ظهرت في نهاية الفترة المكيّة الثالثة وبداية الفترة المدنية . وحتّى الحديث عن معنى الإسلام في صيغة فعل (أسلم) أو اسم فاعل نعت (مسلمون، مسلمين ، مسلمات) فإنّه لم يبدأ إلاّ من سورة «الذّاريات» وهي رقم 48 (سورة من الفترة المكيّة الثانية. الأولى تقف في حدود السورة 47) . وقد كان دين محمّد يسمّى قبل ظهور الإسلام بـ «التّزكي» (في صيغة فعل خصوصا : تزكى) أي التطهّر.

إنّ كلّ هذه النقاط التي أثرتها تنمّ عن تطوّر ما في النّص القرآني ، علما أنّني لم أتعرّض إلا لمسائل تندرج في نطاق موضوع الكتاب : الوحي، القرآن، النبوّة. فتشكّل المفاهيم والمصطلحات هو أمر يندرج موضوعيا في نظري ضمن تطوّر النصّ. أقول موضوعيا لأن المؤرخ حين يدرس النصّ القرآني دراسة علميّة مطالب بأن يتعامل مع مصدره في إطار معرفي بحت، لا في إطار إيماني عقدي وإلاّ أخلّ بشروط الموضوعية العلميّة وحجبت عنه بعض حقائق النصّ. ومن جهة أخرى نشير إلى أن بعض من يقرأ هذا الكتاب قراءة سطحية متسرعة ضيقة الأفق قد يتساءل في النهاية ما جديد هشام جعيط مقارنة بما أتى به المفسرون والمؤرخون المسلمون الذين تركوا أطناناً من الكتب سبروا فيها أغوار القرآن؟! وفي رأيي أن من يذهب هذا المذهب معناه أنه لم يدرك الفرق المعرفي النوعي بين ما أتى به القدامى رغم قيمة ما كتبوه وبين ما أتى به هشام جعيط. فالمعرفة كانت بالنسبة الى القدامى رواية وخبرا وهشام جعيط أخاله في قطيعة مع هذا النمط المعرفي.

كما أن بعض القراء قد يتساءل أي فائدة ترجى من الخوض في مثل هذه القضايا في راهننا المعقّد وفي رأيي أن هذا الموقف تبسيطي، فالوحي والقرآن والنبوة هي ثالوث لا يمكن لأي دارس موضوعي أن ينكر أنه ما انفك منذ خمسة عشر قرنا يصوغ ضمير المسلم ويشكّل وعيه طبقا لمختلف القراءات التي يُقرأ بها. ولا اعتقد أن المسلمين قادرون اليون على اعادة صياغة ضميرهم وتشكيل وعيهم بما يستجيب لمقتضيات تقدمهم وولوجهم دنيا الحداثة بمعناها الايجابي دون أن يكتسبوا معرفة علمية لماضيهم الذي مازال ينوء بكلكله على أفئدتهم وعقولهم وسلوكهم وردود أفعالهم فيجردوه مما هو أسطوري وخرافي ويموضعوه في التاريخ دون تلفيق أو توفيق من جهة ودون انقطاع عن ذلك الماضي من جهة ثانية.

ولا ننسى أن بعض قراء الكتاب قد توقعه بعض ملامح خطاب هشام جعيط المتميزة بايمانية عميقة ودفاع حميمي عن محمد ، قد توقعه في خطأ جسيم فيذهب به الإعتقاد إلى أنّه أمام هشام جعيط التمجيدي على النمط التقليدي لا فرق بينه وبين المدافعين التمجيديين غير العلميين عن محمد والاسلام الا في القشرة (استعمال لغة تحديثية) . ولعمري انه لخطأ جسيم فهشام جعيط وان وزن محمدا في علاقة ببقية الانبياء والملهمين عامة فانما وزنه بميزان التاريخ وليس بميزان العقيدة ذلك أن خطاب هشام جعيط في هذا الكتاب هو خطاب منفتح مفعم من أوّله الى آخره بروح المؤرخ والعالم الذي ليس له غير أن يحترم جميع المعتقدات مهما كانت ويرى فيها صوت الضمير الانساني الباحث عن حقيقة ما في وضع تاريخي ما. بل إنني مضطرّة الى القول بأن هشام جعيط لا يحترم تلك المعتقدات احتراما شكليا توجبه منهجية البحث ولكنه يحترمها احتراما انسانيا عميقا. وما يؤكد كلامي هذا ما جاء في كتابه من قول : « من ينظر اليوم الى الأديان الماضية والحاضرة من أهل العلم والحكمة وحتى سلامة العقل ، ينظر اليها بمحبة وتقدير ، ويجب عليه ذلك. فمن الغباوة أن ترمى اليوم الوثنية المصرية بالجهالة ، فهي التقوى بعينها ، والبوذية بالالحاد لأنها لا تعتمد وجود الاله فهي العمق والتأمل. كل الأديان عبّرت عن تساؤلات الإنسان حول الكون وحول الموت وما بعده وحول ألم الحياة وعزلة الانسان في الوجود... » (ص 93).

وما أحوجنا في هذا العصر الذي استعاد فيه التعصب والتزمت قوته داخل كل الأديان دون استثناء الى مثل هذه الروح الحداثية التقدمية التي تتبنى على إحترام المعتقد ولا أقول التسامح (لانها كلمة تتضمن أحببنا أم كرهنا معنى التفوق ، تفوّق طرف على آخر).

وفي انتظار صدور الجزأين الثاني والثالث من كتاب « في السيرة النبوية» أتمنى لأستاذي موفور الصحة وقوة الشكيمة حتى يتحفنا بابداعات جديدة.



حضر هذا اللقاء جمهور نوعيّ متعدد المشارب الفكرية والسياسية ويبدو في الصف الامامي السيدين ابراهيم خواجة ومحمد الشرفي الوزيرين السابقين والسيد الهادي البكوش الوزير الاول السابق.

في السّيرة النّبوية : جمعٌ بين الفكر الحرّ وحسّ الفنان



حياة عمامو*

هذا كتاب يتميّز بالدّقة والعمق والانفتاح والصدق ، فجاء فعلا كما أراده صاحبه مجدّدا للمعرفة الدينية فيما يتعلّق بالإسلام متجاوزا بذلك المسلمين القدامى والمعاصرين والمستشرقين فاتحا أمام قرائه من العرب والمسلمين إلى الخروج من تقوقعهم وضيق أفقهم الفكري (ص12) ولكي لا يبقى ماقلته كلاما معلقا لا يوجد ما يبرره بصفة فعلية سأركز على مسألة الدّقة والعمق التي ميزت الكتاب في كلّ المفاهيم التي تعرض لها المؤلف خلال كل فصول كتابه.

ففي المحور الأول المعنون : القرآن ككتاب مقدس سعى الأستاذ جعيط إلى تحديد معنى «الوحي» من خلال القرآن ، مشيرا الى طبيعته المقدسة لان الله في أساسها (ص 18) وموضحا في الوقت نفسه غلط اللغات الأروبية التي تصف الكتب المقدسة بكلمة « Sacrés» أي ماهو حرام بالمعنى الاصلي بينما كان قديما ومازال ينعت العهد القديم والجديد بـ « Saintes écritures » وبعد تدقيق معنى الوحي يعتمد الاستاذ جعيط على مقارنة القرآن الذي هو نتيجة الوحي بمختلف الأديان التوحيدية الاخرى ليخلص الى تحديد ماهية هذا الاثر وتميزه في علاقته بالمقدس بكثير من العمق وبرهافة حس فيها نبرة صدق واضحة ولا وجود لاي تشابه بينها وبين ما يكتبه المسلمون المعاصرون في تشنجهم وطغيان الطابع الايديولوجي على كتاباتهم .

ولم ينس الأستاذ جعيط وهو يتحدّث عن القرآن بوصفه الكتاب المقدس بامتياز (ص 22) ان يشير الى ما اثاره هذا الكتاب من جدل بين المسلمين واساسا المعتزلة الذين اعتبروا القرآن كتابا أزليا لانهم خافوا ما يشبه التشخيص المسيحي . لينتهي الى تحديد مفهوم دقيق للوحي الذي يعتبره ما يأتي بعد التجلي وهو ادراك من جهة وانكشاف من جهة اخرى فحدث وقناعة... مشيرا الى ان اللغات الأوروبية تعبر عن الوحي بكلمة Révélation في حين ان هذه الكلمة تعبر عن الإنكشاف اكثر منها عن الوحي (ص 21 و23) اما في المحور الثاني المعنون الرّؤيا و الوحي في المنام فينطلق فيه الاستاذ جعيط من القرآن لتحديد مفهوم الرّؤيا ليصل الى التمييز في القرآن بين الرّؤيا المكتسبة لمعنى خفي يتوجب كشفه بالدّراية والمعرفة وبين الحلم العادي (ص29) مؤكدا على دور الاحلام في المجتمعات الانسانية (التصوف الاسلامي ، نظرية فرويد) وهو ما يدل على سعة المعرفة والانفتاح لدى المؤلف وفي هذا المحور نلاحظ تاكيد الاستاذ جعيط على الكثير من المفاهيم الماورائية مثل ما وراء التاريخ ، وما وراء العالم «اللاّعقل» ويقابلها بالتاريخ، الحقيقة ، العقل ...وهو ما يدل على اعتماد المؤلف على منهج تفهمي عقلي يتميز بعقلية قادرة على استنباط مفاهيم ما ورائية لتحديد كنه مفاهيم روحانية تتجاوز ما هو مادي ــ لعلّ هذا الجانب هو الذي صدم بعض القراء من العقلانيين الذين اعتبروا استنباط مثل هذه المفاهيم يتنافى مع منهج العلوم الإنسانية بصفة عامّة، أمّا في محور قصّة الغار ولماذا اختلقت ؟ فيبرز الأستاذ جعيط المؤرخ المتسلح بالحس النقدي الرفيع فيقارع بين السيرة

* أستاذة تاريخ بكلية 9 أفريل ، تونس

(ابن اسحاق /ابن هشام) والقرآن باعتباره النص الاصلي، ويجد لصراع الملك مع النبي في الغار صورة مشابهة في التوراة تتمثل في صراع يعقوب مع «ايل» الذي هو الله عندما كانت الدّيانة الاسرائيلية انتروبو مرفية... ثم اصبح الملك عندما تهذبت هذه الديانة ليخلص الى ان قصة غار حراء وما تبعها اختلاق بحت مع التركيز على أهمية هذا الاختلاق في الضمير الاسلامي متخذا مشكلة أمية الرسول مثالا على اهمية هذا الاختلاق لتنزيه القرآن عن كل يد بشرية مع التاكيد على ان المسلمين لم يظلموا حق نبيهم في المعرفة والعلم حيث عظموه كثيرا وجعلوه من اساس دينهم في الحديث واكثر من ذلك في الشهادة ذاتها، اي في صلب المعتقد على مر الزمن (ص 46).

وفي خصوص مشكلة أمية الرّسول يعتمد الاستاذ جعيط على القرآن وعلى معنى اللفظ في العبرية ثم ترجمته الى اللاتينية ليخلص الى أن النبي الأميّ يعني المبعوث من غير بني اسرائيل (ص 43) وهو ما أهاج اليهود ومن بعدهم المسيحيين طوال القرون الوسطى (ص 44) لان المسيح وان أُلّه، فهو يهودي في صفته الانسانية، وكذلك حواريوه واتباعه (ص 43) .

ويعود جعيط الى مسالة التجلي مرة اخرى في المحور الرابع المعنون «التجلي وانطلاق الوحي» ليبحث بتأن وصدق واضحين في ماهية المتجلي الذي تكشف للنبي فانطلق الوحي، ليذكر ان الشخص الميتافيزيقي المتجلي ليس الله ذاته وانما مبعوث منه وان محمّدا رآه وأن القرآن قوله لكن عن الله (ص 49) . في هذا الاطار يعتمد الاستاذ جعيط على القرآن واساسا على سورة النجم فيكثف التحليل باعتماد الدين المقارن ليخلص الى تدقيق النظرة القرآنية الى الشخصية الالهية المتقدمة على كل الاديان السابقة لانها من المستحيل ان تجعل الله ذاته قد تجلّى للنبي او ان النبي اتصل به مباشرة. كما ترمز



الرّؤية الثانية في سورة النجم الى اللانهائيّ واللافضائيّ الزمني وبالتالي الى الله اللامتناهي وهذا ما فهمه علماء المسلمين في اختلاقهم لقصة المعراج التي يصفها الاستاذ جعيط بانها اختلاق ذي قيمة دينية رفيعة (ص 52). هذا وتجدر الاشارة الى ان الاستاذ جعيط في تفسيره لرؤية النبي لما نعته القرآن في سورة النجم «بذي قوة» و «شديد القوى» قد تمثل المشهد واسهب في وصفه اسهابا مثيرا يشعر القارئ وكانه كان حاضرا لحظة التجلي وهذا ما يدل على رهافة حس نادرة تعكس معرفة عميقة وصدق اعمق.

ويواصل الاستاذ جعيط مع مسألة الوحي والقرآن ليتحدّث هذه المرة عن الله و جبريل مشيرا الى ان ذكر اسم جبريل لم يرد الا في سورة البقرة وهي سورة مدنية وقد سبق وان ذكر القرآن هذا الشخص الماورائي بتسميات اخرى «ذي قوة» في سورة التكوير وبـ «شديد القوى » في سورة النجم . وفي هذا المضمار يثير مسالة عدم انتباه المفسرين الى الربط بين هذين الوصفين وكلمة جبريل وهي كلمة مركبة في العبرية «جبرائيل» وجبر تعنى القوة والقويّ وايل تعنى الله ومن ثم تصبح كلمة جبريل ترجمة عربية لقوة الله وهنا تبرز ايضا دقة

الاستاذ جعيط في تدقيق الالفاظ ومعانيها بالرجوع الى اصلها القديم واعتماد الفكر النقدي الذي يهتم في هذه المرة بمصدر آخر من المصادر الاسلامية وهي كتب التفسير والمفسرين عامة.

وفي نفس الاطار يتعرض الى تحليل فكرة الملائكة التي يعيدها الى زردشت في القرن الثامن قبل الميلاد (حضور الزمن) مما يدل على حس المؤرخ الذي يمثل الصفة الأساسية للا ستاذ جعيط رغم انفتاحه على افق الثقافة الانتروبولوجية والفلسفية التي اعتمدها كمنهج للتحليل والتدقيق والتعمق (ص7).

فيعرج الى مرور هذه الفكرة الى بقية الديانات التوحيدية مؤكدا على فرادة يدخلها في القرآن . فخلافا للديانات التوحيدية السابقة التي سادها منطق جدلية الازدواج والتميز، لم يكن يمكن للقرآن في شدة توحيديته ان يقبل هذا المسار ، فاسترجع المفهوم لكنه ابتعد عن السقوط في النظرة التشطيرية للذات الإلاهيّة فخص القرآن جبريل بوضعية خاصة قبل الملائكة ولكنه لم يماهيه بالله

وفي هذا المجال لا يغفل الاستاذ جعيط عن دحض ما ذهبت اليه J.chabbi من ان جبريل مولى محمد مؤكدا على ان ولاء النبي يرجع الى الله فحسب وان جبريل يدخل في زمرة الشاهدين (ص65) . مرة اخرى يركز الاستاذ جعيط على خصوصية النظرة القرآنية الى الذات الالهية التي تنفي عنها اية نظرة تشطيرية وذلك بجعل جبريل متميزا عن الملائكة ولكنه لا يماهي الله بكل ذاته لان التركيبة الالهية لامتناهية.

ويخلص الاستاذ جعيط في الفصل المعنون «الله وجبريل» الى ان رؤية النبي صادقة وكأنها امبريقية لكنها غير موضوعية اي خاصة بمحمد ويرجح بانه لم يحصل شيء من المواجهة العنيفة ليستنتج ان قصة الغار تبدو سخيفة بمقارنتها بما نزل في القرآن في خصوص أمر الرؤيا /الرؤية وتأثير هذا على النبي.

وفي الفصل السادس الذي خصصه المؤلف لتحليل «الرؤى والوحي في التقليد الديني» حلل باسهاب ظاهرة التجلي عند الانبياء والمصلحين والكهنة وكلّ من له شاغل في ميدان اللامرئي مبينا في الوقت نفسه ان علاقة النبوة بالله هي التي جعلت من الصعب على تجار واقعيين وفقراء غير متحضرين حقا ان يهتموا بالماورائي والحكمة والقول المبين (ص 70) وبالتالي يجعل الرفض الذي قوبل به النبي في قومه يعود الى عدم نضج علاقة هؤلاء بالمقدس مع انه سبق له وان ذكر في صفحة 28أن القريشيين كان لهم مستوى عقلاني بعيد عن السذاجة ارفع بكثير من مستوى ابناء «الجليل» زمن المسيح، وهنا أريد ان أسأل مالذي يحدد علاقة البشر بالمقدس ؟

وفي تحليله لمعاني الايمان المتمثلة في الاذعان الحر لما اتى به الدين وتصديقه في كلّ أمر ومنح الثقة للمؤسس في ان قوله هو الحق تعرض الاستاذ جعيط الى اعتقاد المسلمين في هذا وذلك باعتبار ان القرآن كلام الله بحذافيره وهذا من شانه ان ينهي اي جدل في خصوص القرآن ، غير انه (أي المؤلف) لم يغفل امكانية تمرد العقل امام فكرة ان الله أنزل كتابا على انسان يطلب فيه الايمان الصارم بوجوده ووحدانيته، وامكانية تمرده ايضا على ان الله تجسد في عيسى فقتل وصلب من اجل الانسانية (ص 70 و 71) ... يماهي المؤلف هنا بين المسيحية والاسلام لانهما اكثر الاديان انتشارا لا بسبب صرامة المعتقد فقط وانما بسبب وجاهة المحتوى : انفتاح جعيط على الاديان الاخرى والثقافات الاخرى يجعله في مأمن من التعصب والسقوط في الخطاب المؤدلج.

ويواصل الاستاذ جعيط في مقارنة الرؤيا والوحي عند كبار المؤسسين فيعتمد على «ماكس فيبر» الذي يجعلهم يمثلون «النبوة الانخطافية او الإنجذابية extatique .

وفي هذه المقارنة التي لا يتعرض فيها فيبر لموسى ولا لنبوة عيسى، يبدو محمد كالمثال الصافي للنبوة، غير أن

جعيط يرفض ما ذهب اليه فيبر عندما اعتبر محمدا محاربا معرّجا على ان هذه الظاهرة تنطبق على الانبياء البدائيين شبه المتوحشين الذين يتعاطون السحر والشطحات الذهولية والسكرة الاستلائية مع فقدان الوعي وقد شاركوا في حروب الغزو الاسرائيلي الى جانب الفرسان من اهل القوة والثروة (الجبوريم/ص 74) مشيرا الى انعدام هذا التقليد على هذا الصّعيد في الجزيرة العربية لعدم وجود انبياء قبل محمد، كما انه رفض (أي جعيط) اعتبار فيبر بوصفه وضعيا عقلانيا ان سلوكات الانبياء هي من النمط «المرضي» مع اقراره (أي جعيط دائما) بوجاهة المقارنة التي اقامها فيبر بين محمد والأنبياء في خصوص صيغة التجلي والوحي اي العلاقة مع الماورائي وذلك باعتبار فيبر سوسيولوجيا كبيرا.

وينفي الاستاذ جعيط بشدة تفسير المحدثين لظاهرة التجلي والوحي بالمرض النفسي مؤكدا على ان القرآن ينفي بخصوص محمد كل معجزة مفسرا ذلك بأن الاعجاز لا وجود له في الواقع وهو ليس من صلب الدين بل هو ظاهرة ميتولوجية مع انه يقر بوجود الاستلاب والهلس الذي يمس النفس البشرية مفرقا بين تجارب الانبياء التي يعتبرها صادقة صحيحة لانهم يخرجون منها بالتبليغ الديني الرفيع وبين تجارب الملهمين المتكاثرين في التاريخ البشري والمطبوعة شيء من العصاب (ص81).

في هذا الفصل اعتمد جعيط على جزالة الخطاب وعمق المعرفة ودقتها فقارن في مسألة التجلي والوحي بين الانبياء وغيرهم من الملهمين ليخلص الى صدق تجربة الاوائل ومرض الثانين مع التاكيد على خصوصية نبوة محمد التي اعتمدت على القرآن الذي نفى عنها كل صبغة اعجازية فجاءت نبوة تاريخية مخالفة للنبوات الاخرى التي وان كانت تاريخية فقد طغت عليها الميتولوجية.

دائما في اطار رصد خصوصيات النبوة المحمدية يتطرق الاستاذ جعيط في الفصل السابع من كتابه الى مسألة النبوة والجنون، ولرصد علاقة النبوة بالجنون يعتمد المؤلف على مختلف النعوت التي نعته بها قومه والتي ورد معظمها في القرآن ، كما اعتمد على مفهوم الجنون والجنّ والشيطان كما ورد في مختلف الثقافات البشرية القديمة بما في ذلك ثقافة العرب ليخلص الى ان مفهوم «الجنون» و«الجنة» بالمعنى القرآني اي القرشي لا يعني فقدان العقل وقوى التمييز وحسّ الواقع لكن بناء علاقة مع الجن قد يكون الشخص مسيطَرا عليه فيها او مسيطرا (90) ويرفض الاستاذ جعيط في هذا الصدد ما ذهب اليه رواة السيرة عرض قريش على الرسول ان يطلبوا له الطبيب معتبرا ان هذه الرواية منحولة مختلقة تعكس تطور مفهوم الجنون في العهد العباسي ووجود طب نفسي يعالجه بعد الاحتكاك بالتراث اليوناني وبالحضارات المتقدمة في الشرق الاوسط . كما يرفض ما تذكره السيرة من ان محمدا خاف على نفسه الجنون بالمعنى المتطور ابان تجلي جبريل له وانه فكر في الانتحار(ص 90) ويعتمد في هذا الرفض على القرآن الذي يشهد عن يقين محمدا وغبطته الشديدة لما رآه



وشهده وسمعه. فالتقبل كان هادئا في اول رؤية /رؤيا وانبهاجا عميقا في الحالة الثانية (ص 91).

ويقر جعيط أن شان الوحي يمثل اشكالا لم يخل منه اي دين ويشير الى عدم مقدرة العلم والفلسفة حلّ هذا الاشكال فلا الفيزيائي يستطيع ان يقرر ان الانبياء لم يروا الاله او لم يحصل لهم تجلّ ما، ولا الفيلسوف يمكنه ان يفسر عقليا هذه الظواهر ، وكذلك الشأن بالنسبة للعالم النفساني والمؤرخ. وحتى وان وقع ابداء رأي او نظرية بخصوص الاديان فان هذا يعتمد على خيار فكري ايديولوجي هو بذاته تاريخي (ص 93).

ويذهب الاستاذ جعيط الى اكثر من ذلك فيقارن بين العلم بحقائقه النسبية والايمان ومطلقيته ليصل الى أن ملازمة عنصر الشك للايمان والتساؤل يجعله يتشابه مع العلم و هذا ما يفسر ربما نعت كتابه هذا في المقدمة بانه كتاب علمي وليس بدراسة فلسفية. ويعود الاستاذ جعيط الى تحديد مفهوم «الجنون» عند تعرّضه للظاهرة الباتولوجية في الأديان فيضيف أن «الجنون في بعض انماطه الاخرى هو ادعاء للرتبة العالية وتنصيب الانسان نفسه كملك او نبي عن قناعة داخلية فحسب لا تضمنها الموضوعية الاجتماعية اي الواقع وفي هذا يوجد معنى المرض النفسي وبما ان القرآن يتحدث عن الشياطين فلعل القرشيين كانوا يستعملون المعنيين للجنون : الوحي من الجن والخروج عن الواقع اي العرف الاجتماعي وهذا هو شأن كبار الانبياء وصغارهم قدمائهم ومحدثيهم» (ص95).

وفي اضافته لمعنى الجنون بمعنى المرض النفسي يؤكد الاستاذ جعيط ان الفكر الوضعي لا يجرؤ على القول بأن الانبياء «مرضى» نفسيا بصفة مزمنة انما تنتابهم عوارض . ويؤكد من جهة اخرى على ان العلم الوضعي العقلاني لا يمكنه القول بحقيقة تجلي كائن ميتافيزيقي حقيقة موضوعية لان عليه ان يعتبر انه موجود فعلا وانه بالضرورة يشاهد من الكل او يسمع من الكل، على ان الروحي موجود ولا يشاهد، بل حتى المادة نفسها لا تشاهد دائما ليخلص الى انه لا مرض ولا جنون في النبوة أبدا واذا كان هناك جنون فهو ضرب من الميتا-جنون الذي يؤسس للعقل ذاته وللاخلاق... وأن الوحي ظاهرة لم ينكرها احد من الفلاسفة والعلماء فهي كشف للحقّ المطلق والثابت ومن هنا جاءت تسمية القرآن الله بالحق (98) . وعلى هذا تبدو الحكمة وكأنها الجنون الاعظم في لانهائيتها وعمقها وفي هذا الاطار لا بد من التسليم باستثنائية النبوة سواء آمن الانسان بألوهية الوحي أم لم يؤمن.

ان الدقة والعمق اللذين توخاهما الاستاذ جعيط في تحديد مفهوم الجنون وربطه بالنبوة جعلته يبدو وكأنه يجادل نفسه معتمدا على الفكر الوضعي والفلسفة والقرآن ليبلغ مستوى رفيع من التذهين جعله يخرج من كل ما هو واقعي محدد وعلمي نسبي ليصل الى المطلق واللانهائي، فهو ينطلق من الظاهرة ليصل الى ما وراء الظاهرة التي لا يمكن الوصول اليها بالبرهان العقلي.

وفي آخر الكتاب تعرض الاستاذ جعيط الى «قوة النبي» التي حددها في كثير من الصفات والظواهر وهنا أتساءل : لماذا تحدث المؤلف عن قوة النبي ولم يذكر عبقريته؟

عموما في هذا الكتاب جمع الاستاذ جعيط بين الفكر الحر والحسّ المرهف للفنان في تمثله لنزول الوحي والفكر النقدي للمؤرخ الصميم والعالم المتفتح على مختلف مناهج العلوم الانسانية الذي له معرفة متينة بالقرآن وتاريخ الأديان والفلسفة والأنتروبولوجيا فهو حقيقة مؤلف لأثر خالد والتعبير لزميلي وصديقي لطفي عيسى.

من مظاهر اشتغال الملكة الإبداعية لدى البشير خريّف



محمد صالح بن عمر *

إن الوقوف على مظاهر اشتغال الملكة الإبداعية لدى سارد ما يقتضي تعقّب رؤيته للكون والواقع ، علّ البحث يكشف فيها عن طابع خصوصي متفرّد. وهو الشرط الضروري للإبداع. فإذا كانت التقنية السردية أمرا مشاعا بين الساردين وهواة السرد جميعا فإنّ امتلاك أسلوب خاص في استخدامها هو الذي يميّز المبدعين منهم عن غير المبدعين .

ولعلّ أهمّ مظهر من مظاهر الأسلوب في فن السّرد المهجة التي بها يتعامل السارد مع ما يرويه من أحداث وما ينقله من صفات الكائنات الحيّة والجامدة وما يجريه من محاورات بين الشخوص. فتلك المهجة هي بمنزلة اللّون الخاص المبثوث في لغة الكاتب معجما وتراكيب ومهايآت وصورا. لذلك لا يكون تعقبها الا سياقيا بتفحّص النص مفردة مفردة وجملة جملة ، بخلاف مقاربة الجانب التقني التي تنتمي إلى لسانيات النص فحسب فتعنى بما فوق الجملة.

ولقد اخترنا في هذا البحث ان نتناول صنفا واحدا من مظاهر اشتغال الملكة الابداعية لدى البشير خريّف. وهو الومضات. والمقصود بها هو الإشراقات الذهنية التي تباغت القارىء عبر ثنايا النّص فتستوقفه بطرافتها وجدّتها وخروجها عن المعتاد. وهي ضربان : الأوّل لقطات تنتزع من الواقع على سبيل الإنتقاء والآخر وقدات يقدحها الخيال والفكر على وجه الإنشاء. وقد يجتمع الضربان في ضرب ثالث موحّد هو اللقطة الوقدة أو الوقدة اللقطة.

وللومضة خاصتان اثنتان : الأولى هي طابعها المباغت . والمباغتة - مثلما هو معلوم - مرتهنة بالجدّة . والجدّة نوعان : جدّة حقيقية أو مطلقة - هي صفة الشيء الذي يوجد لأوّل مرّة - وجدّة إضافية أو مقيّدة وهي التي ترتبط بسياق معيّن . أمّا الخاصّة الثانية - وهي مترتبة على الأولى - فهي عدم ارتباط الومضة بقواعد إنشائية مخصوصة من أي جنس كان. وذلك لأن القاعدة الواحدة كالاستعارة أو المجاز المرسل أو الكناية ، مثلا يمكن أن ترد عليها الومضة والصورة العادية المبتذلة على حدّ سواء. ومن ثمّة فإن تحليل الومضة ينبغي أن يتجه إلى الكشف عن بؤرة الإشراق فيها مع الاحتراس التام من الوقوع في التحليل البنيوي العادي الذي لا يصلح الا لتفكيك الجهاز التقني للأثر.

إنّ نصوص البشير خريّف السردية مزروعة ومضات. حتّى لكأن صاحبها شاعر ضل طريقه إلى القريض فحطّ رحاله خطأ في دنيا السرد. وكثافة هذه الظاهرة تستوجب دراسة مطوّلة معمّقة تضيق عنها مثل هذه الورقات . لذلك نكتفي، هنا، بتفحص نماذج من الومضات اخترناها كلها من أثر واحد هو «الدقلة في عراجينها» (1).

*«أخذت الصّبية تضربه (الحمار) وتجذبه من عذرته لتعدل به إلى حوشهم لكنه أصرّ إصرار الحمير الواثقة من

* جامعي تونسي

أصالة رأيها» (ص 32) .

إنّ بؤرة الاشراق ، في هذه الومضة، هي تشبيه الحمار بالحمير ذوات الرّاي وهي الحمير البشرية. والواضح أنّ التشبيه المقلوب ليس هو المحدث ، في حدّ ذاته، للمباغتة بل المشبّه به الذي اهتدى إليه الكاتب ليقحمه في هذا السياق بعينه.

*«سلّم العربي اللّوح إلى الطالب (أي المؤدب) واندفع يجلجل إلى أن ارتطم بالآية العصية فتعطّل فأمر به ، فرفعت رجلاه في الفلقة ووقف المؤدب وكدم لسانه ولمس الرجلين وجعل يجلد بكلّ شوقه إلى الشخشوخة بالأفراخ وفواحها الأقتر» (ص91).

يفهم هذا الموقف بالرجوع إلى سياقه في النص. فالطفل العربي كلفته امرأة (بنت باسي) بحمل أكلة «شخشوخة» إلى المؤدب لكنه استاثر بها لنفسه . وحين علم المؤدب، أمره باستعراض آيات صعبة قصد تعجيزه ثمّ سلّط عليه عقوبة «الفلقة». فالطرافة ، هنا، تكمن في اتخاذ المؤدب غرضا ساميا وهو التأديب، حتى بمفهومه القروسطي الذي يقترن بالتعنيف . قناعا لتحقيق غرض شخصيّ وضيع. وهو الانتقام من طفل بسبب أكلة. ويسهم جوّ القداسة العامّ الذي حدث فيه الموقف. وهو قراءة القرآن . في زيادة تبئير الومضة بإبراز وضاعة الغرض الذي من أجله عاقب الشيخ الطفل.

*«أدخل المدير المكّي إلى قسم فسيح ذي نوافذ واسعة وسبّورة سوداء تشقّ الحائط وامامها اسماط المكاتب عليها التلاميذ كأنهم حجر خريقة» (ص 93).

لاتتحدد بؤرة الإشراق، هنا، في رؤية المكّي الطفل الجريدي القح الذي لم يسبق له مغادرة مسقط راسه ، للتنظيم العصري داخل قاعة درس . فصورة البدوي في المدينة صورة قديمة مالوفة . إنما تمكن في اختيار المشبه به (حجرالخريقة) لتمثيل المشبه وهو «صفوف التلاميذ». حتى لكأن مفهوم التصفيف في عالم الجريد لا يتجسّم إلاّ في تلك اللعبة البدائية ! .

*«اكتشف (المكي) أنها (الخضراء) نمشة ، كأنّ من رشّ حفنة من جلجلان، لم ينل ذلك من إعجابه بجمالها وهل النمش عيب ؟ ذلك جزية الحقيقية عن الخيال!» (ص 299).

إنّ الومضة ، هنا، في تعليق الكاتب عن اكتشاف المكي نمش الخضراء بقوله : «ذلك جزية الحقيقة عن الخيال». والمقصود به ان المكي كان يترصّد تلك المرأة من بعيد فنسج خياله صورة لوجهها مثالية . لكنه حين شاهدها عن قرب واكتشف انها نمشة اذعن للواقع بدفع ضريبة عن خياله الجامح. ولا شكّ ان الطرافة ، هي هذا التعليق ، تكمن في استعارة لفظ من حقل «الجباية» واقحامه في حقل «العشق».

* «نظرت (العطراء) ناحية فراش المكّي : فيّاقة تخدم بما عمّرها والقنديل كما يضعه والفراش مشوش. وبه قالب جسمه والوسادة كما يريد وضعها، كلّ شيء باق إلاّ هو. لم تشأ ان تغير شيئا وفضّلت أن يبقى الفراش مشوّشا... وقالت في نفسها : تبقى على هذه الناحية ، فتبقى نفس المكّي تهيمن ما استطاعت إلى ذلك سبيلا» (ص 120).

إنّ صورة حضور الغائب سواء أكان ميّتا أم مغتربا صورة تقليدية معهودة أيضا في الثقافة والمجتمع لعلّ أكثرها شهرة صورة أوليس (Ulysse) في ذهن بينيلوب (Pénélope) وصورة صخر في ذاكرة الخنساء. لذلك فالعدول ، هنا ، يتحقق بحفاظ العطراء على حالة التشويش التي عليها غرفة المكّي تماما كما تركها، حتّى تظلّ بصماته أمارات

حيّة على حضوره إلى جانبها.

* «وقف صبيّ ينظر إليه (الحلاق) بعين واحدة ، لأنّ الأخرى مشغولة بالذبان» (ص153). حين يصل القارىء إلى عبارة «عين واحدة» يذهب في ظنّه أنّ الصبيّ أعور. لكن التعليل اللاحق مباشرة يعدل به عن هذا التصور إلى نقد حالة القذارة التي عليها الدكان. فالطفل لم يقدر على النظر إلى الحلاق بعينيه الاثنتين لأنهما توزّعتا عليه وعلى الذباب الذي يعجّ به الدكّان أي إن العيب ليس في الناظر. كما أوهم بذلك الكاتب أوّلا - بل في المنظور إليه.

*«رأى (المكي) شبّاكا مفتوحا... وبه فتاة تتشق الهواء... فما كان منها - سامح الله الغواني - إلاّ أن أغلقت الشبّاك. أطرق الفتى وتابع سيره ملتفتا من حين إلى حين فيرى الشبّاك مغلقا كأنّه عين ذهب إنسانها» (ص210).

إنّ تشبيه الشباك - وهو مفتوح والفتاة واقفة به - بالعين السليمة وتمثيله - وهو مغلق وقد حجبت صورة البنت وراءه - بالعين التي افتقدت إنسانها لهما من الصور المبتدعة تماما التي لم يسبق البشير خريّف إليها حتى الشعراء. ومع أنّ العين البشرية تشبه ، اعتياديا، بالنافذة المطلة على الروح فلم يخطر ببال أي مبدع - فيما نعلم - أن يمثل بإنسانها إنسانا حقيقيّا.

*«ضمّها إلى قلبه (يقصد العربي والعطراء) فشاكه خلالها فكانت كالوردة بين الأشواك» (ص 320).

لم تنشأ الومضة ، في هذه الصورة ، عن تشبيه المرأة بالوردة، لأنه تشبيه تقليدي شائع بل عن الاتساع في صفة الوخز التي يتصف بها الخلال اتساعا سوّغ تشبيهه بالأشواك. ومن ثمّة فقد تمثّل فعل الإبداع، هنا، في تفخيم صفة من صفات المشبّه حتى يلاءم مشبّها به متداولا.

ولعلّ الطابع الخصوصي لهذه الصورة المستلهمة من بيئة الجريد هو الذي يؤكد أنّها ثمرة إبداع خالص. ففضلا عن الخلال الذي هو من لوازم لباس المرأة الجريدية الأصلية فإنّ الورد مما ينسب الولوع به إلى أهل الجريد. وفي ذلك يقول البشير خريّف : «أهل الجريد ولو عون بالملح والنكت ولعهم بفلاحة الدقلة والورد».

* «جعل (علي الزبيدي) دخله ودخل زوجته المسكينة (خديجة بنت سالم بن عبد العالي) لشهواته وتهتّكه .فذهبت غلالها وغلاله من فوهة برّاد التاي وفي نفثات الدخان» (ص 47).

إنّ وجه الطرافة، في هذه الصورة لا يكمن في تمثيل المداخيل المبدّدة ببخار أو دخان. فمثل هذا التمثيل من قبيل العدول الميت كما في قولك «تبخرت أموال فلان» بل في استحالة تلك المداخيل بخارا ودخانا مخصوصين هما بخار الشاي و دخان السقائر أو الحشيش التي يتناولها المبذّر طلبا للنشوة ، ويعني ذلك أنّ الوقدة قد تحققت بتخصيص عدول ميّت تحوّل بمقتضاه من الدلالة على مطلق التلف إلى إفادة تلف متولّد عن نزوة محدّدة . وهذا التلف المخصّص أسهمت في إبراز فداحته عبارة «فوهة براد التاي» الدالة على منتهى الضيق مقارنة باتساع الثروة قبل تبديدها.

*«هيّا أعيشه أسرطي معانا عبيبيد وإلاّ اثنين.

تمانعت زاعمة أنّها تغدّت عند ابنتها البركوكش بالحمايم ثمّ ثنت ركبتها وجعلت تعبّد عبابيد مهولة وتقذف بها في جوفها» (ص 82).

* «عمير يصيح وينبّه (وهو يقود مظاهرة عمّالية ضد إدارة شركة الفسفاط) :

- ما تنهبوش، ماتنهبوش، الفساد لا ، الفساد لا.

فلم يسمع منه أحد. فاغتاظ لهذا العصيان والتقط سراجا كهربائيا صغيرا وحشاه في جيبه» (ص 318).

هاتان اللقطتان تقومان على نوع واحد من العدول هو مخالفة القول للفعل في الحال. ولئن كان الموقفان اللذان تصوّرانهما يبعثان على الابتسام فإنّهما لينطويان على مغزى جدّي عميق هو ضعف النفس البشرية إزاء جاذبيّة متاع الدنيا وملاذ الحياة حتى في المواقف التي توجب تماسكا وضبطا للنفس.

* «اقتضت الاوضاع الاجتماعية ان يكون المولدي ملاكا ومحمد صالح خماسه فتعاشرا، كما كانا، دون تكلف ولا كبرياء، فمن رآهما في الغابة لا يميز من منهما الملاك ومن الخماس.

والغالب ان يكون المولدي يخدم الارض وحمة الصالح يأمر، لانه كان طبيبا بالنخل والفلاحة وكان جواب المولدي إذا ما عرضت عليه صفقة: حتى نشاور شريكي. وكلمة «شريك» في الجريد تدل على الخماس... فاذا أطلقها المولدي فانه يقصد معناها اللغوي لا الاصطلاحي» (ص 28).

يستمد هذا الوضع طرافته من اضطرار المالك إلى التساوي مع خماسه بدلا من التفاوت الذي يقرّه النظام الاجتماعي السائد. وقد أوجب هذا التساوي المفروض عليه ان اخذ بالمعنى اللغوي لكلمة «شريك» عوضا عن معناها الاصطلاحي الذي هو «الخماس».

ويدرك الالتماع ذروته ، هنا ، في ائتمار المالك باوامر خماسه وفي اجتهاده اللغوي رغم ان هذا الإجتهاد ليس في صالحه.

* «تخيّلت (العطراء) أنّها تغسل بصرها وهي تنظر اليه (الشاب الوسيم)» (ص 339) إنّ ما أحدث الومضة في هذه الجملة هو أن بصر العطراء كان ملوثا من جراء النظر الى زوجها الحفناوي الذي لا تحبه. فإذا هي تغسله من ادرانه بالتمعن في وجه الشاب الوسيم الذي جلس إلى جانبهما في القطار. وفكرة غسل البصر هي ـ فيما نظن ـ من ابتكار البشير خرّيف.

* «صار الصبيّ ـ وهو يبكي ـ فما مفتوحا» (ص415).

إنّ اختزال الصبيّ الباكي في فمه المفتوح لاقوى تعبيرا من كله وسائل المبالغة المتاحة في اللغة. وهكذا نرى أنّ البشير خريّف يتجاوز، بفضل خياله الخلاّق ، إمكانات اللغة ذاتها ليؤسس لغة خاصة به داخلها. وهذا من أبرز علامات الإبداع.

* «أهدت له روحها في نظرة» (ص433).

نشأت الومضة ، في هذا المثال، عن اختزال ، أيضا. لكنه يختلف عن السابق من حيث إنّ المختزل والمختزل فيه مجرّدان لا محسوسان. وهما الروح والنظرة. ويدرك الإشراق أوجه في جعل الروح ـ وهي كيان عاطفي فكري بعيد الغور بالغ التعقد ـ مدلولا لدال خاطف متناهى الصغر في الزمان والمكان وهو النظر.

* «ناول جلّول (العطراء) من الشراب (أي الخمر) فقالت: يزّيني وتقصد: زدني» (ص 433).

إنّ البعد العميق لهذه اللقطة هو، بدون شكّ، الصراع الدائرة رحاه في ذات الإنسان بين الهو والأنا الأعلى الاجتماعي، كما أنّ صورة المرأة الريفية العربية المسلمة ـ وهي تشرب الخمر وتستزيد منها ـ صورة لافتة. لكن الذي حقق الومضة إنما هو طلب العطراء المزيد من الخمر بلفظ «الضدّ» من جرّاء فقدانها لجانب من وعيها بتاثير السكر.

* «دعت ديجة بالطفلين: (ابنها المكي وابنة أخيها:

العطراء) ووضعت كلا منهما على ركبة ... وتظاهرت بالمرح وجعلت تضمهما وتقبلهما معا وهما يتخازران. مدّ المكي يده ، يداعب الخرويطة (وهي كيس صغير) واللماع (وهو مرآة صغيرة) اللذين كانا معلّقين مع الخلال في كتف أمّه الأيسر . فأبعدته العطراء فأعادها عنوة وقام الخصام. فعينت لكل منهما حرمة : للمكي الشقّ الايمن وللعطراء الايسر. ونقلت الخرويطة لجهة المكي زاعمة انها مخبأ المال، والمال من حق الرجال وتركت اللماع في نصيب العطراء، زاعمة ان اللماع من حق النساء. وكانت متقطعة بينهما، سعيدة تنظر إلى تزاحمهما، فترى فيه سبب وجودها وسلوى عماّ حرمت» (ص74).

يصور هذا المشهد موقفا عاديا هو تنافس طفلين من أجل الاستئثار بعطف قريب كبير. لكنّ تجسيمه في صورة جريدية تونسية خالصة واستثمار هذه الخصوصية في تحقيق العدل بين الطفلين وإكسابها بعدين رمزيين أحدهما مطابق لطبيعة الأنثى (اللماع) والآخر لنفسية الذكر (الخرويطة) ليست مما يجود به خيال اي كان بل هي مما لا يتفق عنه الا ملكة ابداعية جديرة بهذه التسمية وصفتها. وهكذا فلئن كان البشير خريف واقعيا فلا يعني ذلك أنّه يكتفي بالنقل عن الواقع أو بتصور ما يمكن أن يوجد ويجري في رحابه بل هو يتعامل معه تعامل الفنّان مع المواد الخام التي يعالجها في فنّه، باستخدام الخيال الخلاّق في إعادة تشكيل الصورة الواقعية وتحميلها دلالات عميقة تسمو بها عن الرّاهن اليومي المحدود سجين ملابسات المكان والزمان إلى الانساني الكوني الرحب.

****

* كان المكي «وهو في برنوسه الصغير يتبع المنعرجات كأنّه إجّاصة تسعى» (ص 9).

* مدّ (الشيخ الضرير عبد الصمد) يده على كتف تلميذه وسار يمشي بخطى عائمة كأنه في الماء» (ص 52).

* «أصبح (علي الزبيدي) بين الغابة والمجلس الشرعي؛ ومكاتب العدول كالسمكة التي أوسعوا لها الإناء» (ص61) .

* «ارتفع شهيق (النادبات) وهنّ يتداوحن كالنّخل يدوّحه الريح» (ص117).

* «أعدّ المكّي في مطبخه أكلة خفيفة وهو يفكّر فيما رأى وسمع ويستعيد كلام الدبنجق. وأخذت الكلمات تتضح له ويفهم منها معاني لم تخطر له عند سماعها كالنّوارة تمرّ بها فلا تفقه شذاها إلاّ بعد مرورك» (ص252).

هذه التشابيه التي وردت في مواضع متباعدة من الرواية ما هي إلاّ أمثلة من عشرات التشابيه الومضية التي يعجّ بها الأثر . والقاسم المشترك بينها هو العدول عن المشبهات بها المتداولة في تمثيل المشبهات. فتشبيه صاحب البرنس. وهو يمشي عن بعد. بالإجاصة الساعية وخطوات الضرير بالمشي في الماء وتمايل النادبات بـ «تداوح» النخيل عند هبوب الريح واضطرار الفلاح الملازم لغابته إلى التنقل بينها وبين بعض المحال القانونية بسبب قضية طارئة بالسمكة التي أوسعوا لها الاناء ينم عن رؤية بصرية ثاقبة لا تتوفر، عادة ، إلا عند كبار الرسّامين والسينمائيين.

أمّا تمثيل التوضّح التدريجي لمعاني الكلمات في ذهن السامع برائحة الزهرة التي لا يدرك كنهها إلاّ بعد المرور بها فإنّه، بلا ريب ، من ثمار تجربة الرجل الواسعة في مضمار الحياة معضودة بقدرته التخيلية الفائقة.

* «وقف (المكي) ساهما في باب الحوش . مرّ به علي

الخنّ لا بسا برنوسه لبسان، عهده به مخنانا، كثير اللعاب منحلا، وإذا بالصيام يجعله ناشفا» (ص 107).

* «هاج هائج (حفة) وأفلت من يد الشيخ عبد الصمد وانتزع بلغته واندفع على علي الزبيدي يخنقه ويلزّه إلى الحائط. فزجّ الضرير بنفسه بين أصواتهما . فعثر في عصا حفّة ، فوقع على ركبتيه فارتاع المتقابضان وانفكا. ومدّ علي الزبيدي يده يقيمه وعدّل له حفّة لحفته ثم رجعا إلى ما كانا فيه» (ص 52).

* «إنّ الوصيف جبل (بالمتلوي) انهار بسبب الحفريات من تحته وتنبأ بذلك الدبنجق... وحدّد له ساعة وخالفه المهندس، وإذا الجبل ينهار في الوقت الذي أشار إليه الدبنجق ومات فيه نحو الأربعمائة نفس. فرفعت الشركة مقام الدبنجق جزاء إصابة حدسه وانتحر المهندس» (ص 191).

نسوق هذه الملح على سبيل المثال أيضا، لان الفكاهة سمة ثابتة في أسلوب البشير خريف تلازم رؤيته للأشخاص والمشاهد والمواقف. وهي تتشكّل على امتداد النص السردي أقصوصة كان أو رواية في صيغ شديدة التنوع. وسواء أكانت من إنشائه أم من وضع أهل جهته الأصلية فإن معظمها من قبيل الابداع الصرف اي الاختراع الخالص الذي لا يشوبه نقل أو اقتباس.

فصورة المخنان وإن كانت تبعث على الابتسام فهي متداولة . أمّا أن يجف مخاطه بتأثير الصوم فهذا يزيد الصورة مرحا، لأن المعلوم ان الصوم انما ينشف الريق لا المخاط. فالابداع قد تحقق، إذن بالعدول عن (مادة سائلة) إلى أخرى خلافا للمعتاد لان للمعدول اليه صلة بالموصوف الملقب به . وهو علي الخن.

وسقوط الشيخ الضرير . وهو يحاول الفصل بين المتخاصمين . هو ايضا من المواقف الميلودرامية الشائعة في المسرح الفكاهي. لكن ان يتوقف المتقابضان عن عراكهما لنجدة الشيخ ثم أن يعودا بعد الاطمئنان عليه إلى ما كانا فيه فهذا من قبيل الجمع بين الامر ونقيضه. وفيه عدول عن السائد لان المرء لا يكون طيبا وشرسا في آن واحد.

وانتحار المهندس الذي رفض إيقاف الحفريات فتسبب في مقتل اربعمائة نفس بشرية ليس مما يثير العجب أيضا لكن ترقية الشخص الذي تنبأ بالكارثة رغم حصولها تحيد بالموقف من المأساة إلى المهزلة.

****

* «ربّ متعة أمتع منها قصتها» (ص328).

* «ألا ربّ طيبة خالصة تنسيك لآمات كثيرة» (ص339).

* «إذا استقر في ذهن غريمك أنّك أبله فدعه في غروره. وإيّاك أن تثبت له ذكاءك» (ص351).

* «المرء غير مبتدئ أبدا أمام الحب» (ص 128).

* «التواضع شرّ من الكبر. وكلتا الخلّتين تكلّف. فهلا جعل المرء نفسه حيث هو» (ص 241).

* «الرميات الخاطئة تفشل الضعيف ويتدبّرها فارس النتيجة».

هذه الحكم . وهي أيضا نماذج مما جاء منها في الرّواية . ليست مستقاة من التراث العربي ولا من الثقافات الاجنبية انما هي من انشاء الكاتب نفسه . وهي ومثيلاتها تعكس خبرة واسعة بالنفوس وتجربة عميقة في المحيط الاجتماعي، لان الاختلاط الدائم بالناس والتمرس المستمر بمشكلات الحياة اليومية هما الكفيلان وحدهما بإكساب بعض الافراد ممن يتمتعون بطاقات ذهنية خارقة القدرة على إنتاج الحكمة. ويعني ذلك ان قارئ الكتب حتى

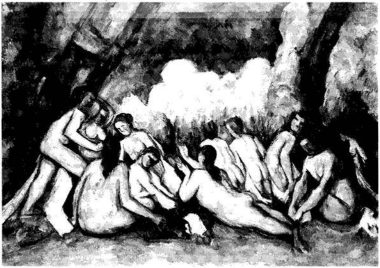
إن توقد ذهنه واتسعت مجالات اطلاعه وتنوعت يقصر لا محالة عن بلوغ هذه الدرجة التي هي - بلا منازع - أعلى درجات الفكر.

خاتمة

إن هذه العينة المختارة من الومضات واللقطات الموحية التي اقتطفناها من رواية «الدقلة في عراجينها» للبشير خريّف وحاولنا تحليلها في هذه الورقات لتقيم الدليل على أن الفن السردي لدى هذا الكاتب ليس مجرّد مهارة تقنية مثلما هو الغالب اليوم على ما ينشر عندنا من روايات وقصص انما هو فعل ابداعي صادر عن ملكة حقيقية تظهر بصماتها جلية في سياق النص لا في بنيته العامة فحسب. ولا شكّ في أنّ هذه الملكة قد تعززت لدى البشير خريّف بحصيلة ثرية من الافكار والملاحظات النابغة من تجربته الواسعة في الحياة فأفرزت جميعها عنده رؤية ثاقبة تنفذ مباشرة الى دواخل الاشياء فتميط الغطاء عن العلائق الخفية القائمة بينها، متسامية عن السطحي والمبتذل، منجذبة انجذابا نحو العميق والطريف.

وإنّ هذه الرؤية السارية سريانا في لغة الكاتب حتى لا تكاد تخلو منها جملة أو عبارة او مفردة ، القادحة للشرارة تلو الاخرى على امتداد سياق الاثر دون فتور او كلال، الكاشفة عن صور عجيبة مذهلة في كل منعطف من منعطفات النص لا يمكن ان تصدر عن ثقافة سردية وكفاية تقنية وحدهما بل عن روح خلاّقة تتوق بديهيا إلى الانشاء والانتقاء. وهو من الشروط الأساسية للإبداع.

(1) البشير خريّف : «الدقلة في عراجينها». الدار التونسية للنشر (ط 1 1969) ط 3. تونس 1979 . 448 ص.



لوحة (LES GRANDES BAIGNEUSES) لسيزان بول من القرن19

جــرح المبــدع التــونســي



حسونة المصباحي *

«هم يحبّون من الشاعر ان يكون مطربا كذوبا ، يداجيهم وينافقهم، مرتلا لهم الحانا شجيّة تطربهم ولا تبكيهم، وتفرحهم ولا تشجيهم ، ساترا دموعه بابتسام متصنّع ، مسكتا صوت قلبه بضوضائهم التي يهوونها، فإذا ماالتفت الى نفسه، وكشف لهم عما بها من كلوم ، وأسمعهم صوتا من اصوات الألم الذي اخرسته ضجاتهم، صاحوا متبّرمين : «إنّه أعمى لا يحدق إلاّ بالظلام، ولا يبصر الا اودية الدموع».

أبو القاسم الشابي (رسائل الى محمد الحليوي).

كان ذلك في خريف 1983 حين التقيت لأول مرة بالكاتب التونسي الأصيل البشير خريف. تمّ اللقاء في بيت السّفير الألماني السيد كالا، وزوجته الفاضلة السيدة سيجريد العاشقة للأدب العربي، وللثقافة العربية بصفة عامة. وبالرغم من انه كان مفاجئا وعفويا، فان اللقاء كان بديعا للغاية على الأقل بالنسبة لي اذ أنه سمح لي ان اتحدث لاول مرة الى كاتب احببته منذ سنوات المراهقة من خلال روايته «برق الليل» التي حولتها الإذاعة التونسية إلى تمثيلية امتعت مئات الآلاف من المستمعين أواسط السّتّينات على ما أظن .

كان سي البشير في ذلك اليوم الخريفي المضيء، يرتدي اللّباس التونسي التقليدي، اي الجبة والبدعية والسروال التركي والشاشية . وكانت حركاته أنيقة وصوته دافئا. وقد بدالي حريصا على ان ينتقي كلماته بعناية فائقة ، ميالا الى تكون تلك الكلمات متجذرة في الفولكلور التونسي الأصيل، كلمات من قاع الخابية كما اتصور ان يقول هو عنها وأنا أصغي إليه يتحدّث، أحسست كما لو أنني ألتهم واحدا من تلك الأطباق التونسية اللّذيذة التي تعدّها أيادي الأمهات الخبيرات. ولما طلبت منه إجراء حوار لمجلة «الدستور» اللّندنية التي كنت أعمل مراسلا لها في ذلك الوقت ، أبدى ترددا، غير ان السيدة سيجيرد تمكنت في النهاية من اقناعه بذلك. واتذكّر أنه قال لي ونحن نتوادع بعد تحديد توقيت الموعد لإجراء الحوار: «اسمع.. سأعطيك حوارا لهذه المجلّة التي تتعامل معها... نزولا عند رغبة السيدة سيجيرد فقط، وليس لشيء آخر ذلك اني لا ابتغي خصوصا في هذه المرحلة من حياتي لا المجد ولا الشهرة ولا الجاه.

بعد مضيّ اسبوع على ذلك ، توجّهت الى بيته في «تربة الباي» بالمدينة العتيقة تحت رذاذ الخريف. استقبلني سي البشير عند الباب، مرتديا اللباس التقليدي، مصحوبا بقط أصهب، جلسنا في حجرة متواضعة، غطت جدرانها كتب أغلبها روايات لمشاهير الكتاب الفرنسيين الكلاسيكيين من امثال بلزاك، وستندال وفلوبير وموبسان وزولا . وكانت هناك صورة شارلي شابلن وأخرى لإمراة بالزي التقليدي التونسي عرفت في ما بعد انها السيدة والدته. ومن النافذة العريضة، كان بالإمكان رؤية صومعة جامع الزيتونة. بعد ان قدم لي قهوة أعدها هو

* قاصّ وروائي تونسي

بنفسه ، قال لي سي البشير :«انت ترى ان هذا البيت اصبح في حالة يرثى لها. وقد الح عليّ أولادي الذين انتقلوا للسكن في فيلات حديثة في ضواحي العاصمة، ان اتركه ، غير انني رفضت ذلك رفضا قاطعا. انظر... من هذه النافذة، وايضا من سطح البيت بامكاني ان أرى جزءا كبيرا من المدينة العتيقة، وأيضا صومعة جامع الزيتونة، وأشياء أخرى كثيرة تآلفت معها منذ سن الطفولة . وعندما اصبحت كاتبا، شكلت هي ومنطقة الجريد حيث ولدت العالم الذي شغلني في جميع قصصي ورواياتي. لذا فان ترك هذا المكان لا يعني شيئا آخر بالنسبة لي غير قطيعة مؤلمة بل قاتلة مع هذا العالم وهذه الأشياء!».

وفي الحوار المسهب الذي اجريته معه، تحدثنا في مسائل كثيرة تتصل بطفولته، وبحياته في العاصمة في سنوات الشباب، ثم الكهولة، وعن الكتاب الذين أثروا فيه من قريب او من بعيد. غير ان المسالة التي توقفنا عنها كثيرا كانت معاناته كمبدع والعراقيل التي اعترضته وأشباه الأدباء الذين حاربوه وسعوا الى الإساءة اليه وإلى اعماله بشتى الطرق والوسائل. وقد حدّثني سي البشير عن ذلك بصوته الدافيء دائما في حين غطت ملامحه ظلال من الحزن والإنكسار.

عقب إجراء ذلك الحوار بشهرين ، وبضعة ايام فقط على صدوره في مجلة «الدستور» ،، توفي سي البشير بالسكتة القلبية في قلب العالم الذي ارتبط به في النهاية، اعني بذلك المدينة العتيقة ، وكنت في باريس لما بلغني الخبر، فكان حزني شديدا اذ ان واحدا آخر من اكثر المبدعين أصالة رحل وفي حلقه غصّة، وفي قلبه حسرة، والشيء الذي أثار سخطي في ما بعد هو ان أولائك الذين ناصبوه العداء، فقط لأنه مبدع حقيقي وأصيل، تحوّلوا فجأة الى اشد الناس تحمّسا له ، ودفاعا عنه وعن أدبه، ولكن عندما عدت الى تاريخ الادب التونسي الحديث، وجدت ان هذا الامر ، ليس بالغريب فاغلب بل جميع المبدعين التونسيين خصوصا في النصف الاول من هذا القرن لم يعد لهم الاعتبار، ولم يتبوأوا المكانة التي تليق بهم الاّ بعد رحيلهم بفترة طويلة احيانا. وكان علي الدوعاجي أفضل من عبّر عن هذه المسألة عندما قال «عاش يتمنّى في عنبه، مات جبولو عنقود!».

كما انتبهت ايضا وانا اتمعن في تاريخ الثقافة التونسية في القرن العشرين الى ان جميع المبدعين الحقيقيين عاشوا مهمّشين ، مقصيين او حوربوا بشدة وقسوة من قبل أشباه الأدباء والمثقفين بالخصوص.

وبسبب الخيبات المرّة التي منوا بها ، والطعنات العنيفة التي تلقوها، لا لشيء الا لأنهم كانوا صادقين مع أنفسهم ومع الكلمة، انطفأوا بسرعة من دون ان يتمكّنوا من تحقيق الكثير من احلامهم في الحياة وفي الابداع.

هكذا كان مصير الشابي الذي خانه القلب وهو في الخامسة والعشرين من عمره. وهكذا كان مصير علي الدوعاجي ومحمد العريبي الذي انتحر يأسا وقنوطا. وهكذا كان أيضا مصير مثقفين مصلحين أفذاذ من أمثال محمد علي الحامي والطاهر الحداد. وقد مات البشير خريف في سنّ متقدّمة نسبيا مقارنة بمن ذكرت. ولكنه مات بنفس الجرح الذي ماتوا به هم . جرح عدم الاعتراف به، وبأدبه في الوقت المناسب . وكان البعض من اساتذة الجامعة الذين اصبحوا الآن من أشد المناصرين للبشير خريف ولأدبه هم اول من ناصبوه العداء وسخروا منه ومن لغته، ولانه عصامي احب الكلمة، واتقن استعمالها في حارات المدينة العتيقة واسواقها ومقاهيها فانهم سعوا، هم الذين يعتقدون ان الأدب لا

يكون الا نخبويا او لا يكون، الى التقليل من شأن ادبه باعتباره أدبا عاميا، لا يليق بمقامهم، هم الذين بأساليبهم المتقعرّة وبانجذابهم إلى البلاغة والمحسنات اللفظية، لا يفعلون شيئا آخر غير النيل من المبدع الحقيقي، وقتل اللغة، وافراغها من كل ما هو بسيط وعذب وعفوي وسهل الانسياب مثل مياه سواقي واحات الجريد. وفي الوقت الذي كان فيه البشير خريف يحاول ان يبدع لغة جديدة، متصلة بالواقع اتصالا وثيقا، ومتجذرة في التراث الشعبي الأصيل بعاداته وتقاليده وامثاله واساطيره، كان هؤلاء الاساتذة الجامعيون قد حوّلوا «السدّ» عمل المسعدي الذي يقوم على لغة ميتة ، وعلى بلاغة متينة لكنها فاقدة لاية صلة بالحاضر الى انموذج للأدب الراقي، واليوم بات واضحا ان خليفة الاقرع بطل قصة البشير خريف التي تحمل نفس العنوان، ظل حيا في القلوب والنفوس اكثر من غيلان بطل «السد» للسعدي الذي يبدو بلا ملامح وبلا صفات بسبب الصخب اللغوي العالي الذي يملأ الاثر المذكور من البداية الى النهاية . ولا بدّ من الإشارة ايضا الى ان نسبة عالية من الاساتذة الجامعيين في تونس وفي غير تونس ، يحاربون بشدّة كل من يأتي الى الأدب من افق اخر غير الافق الجامعي مثل البشير خريف. وبامكان من يعود الى تاريخ الادب التونسي في القرن العشرين الوقوف على هذه الحقيقة بكامل اليسر والسهولة. ولهذا الامر اسباب عدة، اولها ان الاستاذ الجامعي الذي يمضي اغلب اوقاته في القاعات المغلقة، ومراكز البحوث الصامتة، يخشى كل مبدع يعيش في الفضاء الطلق، ويتحرك بعيدا عن القواعد الصارمة، وعن اللغة الباردة ، وعن البلاغة المفتعلة والمزيفة ، وعن المناهج الكاذبة ، ولان رغبة الاستاذ الجامعي غالبا ما تنحصر في حبس الابداع ، داخل قوالب يسميها هو دراسات او اطروحات نقدية، فان كل اثر ابداعي يتمرّد على رغبته هذه ، ويفلت من المنهج الذي يريد اخضاعه له مثلها يفلت الطائر السعيد من القفص الحديدي، يغدو هدفا لسخطه وغضبه وتبرمه وحقده ايضا. وثمة سبب اخر وهو ان الادب هو مهنة الاستاذ الجامعي، منه يعيش ويقتات، ومع مرور الزمن، يصبح تعامله شبيها بتعامل الزوج مع زوجته بعد عشرة طويلة . فهو لا يكرهها، لكنه لا يحبها بنفس ذلك الحب المحموم الذي احبها به لحظة قبّلها للمرة الاولى اما المبدع الحقيقي فانه يعيش قصة حب يومية مع الادب. ومثل كل عاشق متيّم، هو يتعذب ويحترق ويتألم، غير ان صورة الحبيبة لا تفارق ذهنه ابدا سواء كانت حاضرة أم غائبة وخلافا للزوج الذي يجد نفسه شبه ملزم يوميا على ترديد نفس الكلمات امام زوجته احتراما للعقد الذي ابرم بينهما منذ زمن بعيد، فإن المبدع الحقيقي مثل العاشق المتيّم تماما يحاول ان يولّد كل يوم كلمة أو كلمات جديدة تتناسب ولحظة الحب والهيام التي يعيشها. أما الاستاذ الجامعي فهو لا يفعل شيئا آخر غير تكرار الكلمات التي قالها بالامس. لهذه الأسباب، ولاسباب أخرى ايضا، ظل البشير خريف حتى اللحظة الأخيرة من حياته ملغى من اهتمامات الاساتذة الجامعيين ومشاغلهم، فلما رحل هرولوا نحو آثاره القصصية والروائية وهم في كامل الغبطة والسرور بغية اخضاعه واخضاعها لمناهجهم وأغراضهم التي لا علاقة لها بالإبداع مطلقا. غير انني ما اظن ان البشير خريف و هو في خلوته الابدية ، مهتم بهم وباطروحاتهم وبحوثهم ذلك ان الشاة لا يهمها سلخها بعد ذبحها...

ميونيخ
99/11/22

انطباعات عن البشير خريّف



إدريس الخوري *

لايمكن الحديث عن الأدب التونسي دون الحديث عن البشير خريّف ، فهو أحد الرموز البارزة والفاعلة في هذا الأدب الذي تشكل عبر تجارب ومخاضات تاريخية قبل استقلال تونس وبعده، وراهنت على التحديات الذاتية والموضوعية من أجل أن تجد لنفسها مسارا خاصا نحو كتابة انتقالية وإن كانت مشدودة إلى الماضي . إن لكل مرحلة تاريخية كتابها يعكسون فيها ذواتهم وذوات الآخرين، صورة المجتمع في تناقضاته وتعدده.

ولعل دلالة إعادة الإعتبار الى هذا الروائي والقاص التونسي، الشاهد على مرحلته بكلّ صدق ، لتعتبر دلالة ذات أهمية كبرى نظرا لمكانته المتميّزة في حقل الإبداع ، قياسا إلى مجايليه الذين كتبوا ، آنذاك برؤى وتصورات مختلفة عنه، بحكم تنشئتهم الإجتماعية ووعيهم الثقافي لكن هذا الاعتبار لا يمكن أن تكتمل دلالته الرمزية الا بنشر أعماله الكاملة فالجيل الجديد من كتاب تونس يكاد لا يعرف هذا الرجل «التاريخي» الذي أخشى ان يصبح «تحفة» ! وإذا كانت الثقافة في العالم العربي ما تزال جحودة إزاء رموزها الفاعلة في جل الحقول الإبداعية والمعرفية ، باستثناء حالات قليلة، فإن الالتفات إليها هو إلتفات إلى الذاكرة الجماعية التي تتفتت الآن. لننظر الى فرنسا مثلا : ما من مناسبة تاتي إلاّ وتلتفت إلى ذاكرتها. البشير خريف ذاكرة بغضّ النظر عن مستوى كتاباته القصصية والرّوائية، فالرجل كاتب حقيقي بالمعنى الواقعي للكلمة، عصامي لا يسير ضمن القطيع السائد كما يعرفه مجايلوه وغير مجايليه. لقد أنصت جيدا الى الوجدان الشعبي التونسي وأنصت أيضا الى نبضاته، عبر شرائح اجتماعية مختلفة موزعة بين الحلم وبين اليقظة مستلهما من قاعه الإجتماعي روح المجتمع التونسي الحقيقية بما له من آمال وطموحات وانكسارات وتحولات، هل أحتاج الى التذكير بانه من جيل التأسيس؟

لقد تعرفت على البشير خريّف من خلال بعض نصوصه القصصية في مجلة الفكر والتي كانت تصلنا الى المغرب بشكل متقطع، كانت تلك النصوص مزيجا من الفصحى والعامية لم اكن افهم دلالاتها انذاك، وعندما جئت إلى تونس لأول مرّة، سنة 67 أمكن لي، نسبيا ان استوعب هذه اللّهجة دون فهم ابعادها اللّغوية وبعدها الرمزي، واذا كان بعض الكتاب والقراء لم يستوعبوا توظيف البشير الدارجة التونسية، في قصصه ، فإني اجد ان هذه الأخيرة تثري الفصحى وتمدها بمحمولات لغوية جدّ معبرة ونازلة من رحم الفصحى.

ثمة اسمان اثنان انتشرا (قراءة) خارج سماء تونس وعرّفا به كبلد مغاربي وعربي : أبو القاسم الشابي ومحمود المسعدي . الاول بقصيدته الشهيرة «إذا الشعب يوما أراد الحياة » والثاني بعمله السدّ. إن هذين الإسمين هما

* كاتب وصحافي مغربيّ

صورة تونس أدبيًا وجغرافيا، لكن البشير خريف كان له حضور ، هو الآخر ، لافت داخل بلده وليس خارجه بحكم ابتعاده عن المشهد الإعلامي وتحفظ النقاد إزاء أعماله ، وربما كان هذا التجاهل القصدي بسبب ان البشير لا يعزف على وترهم . وأعتقد ان الكاتب الحقيقي هو الذي لا يكون دوما عند حسن ظنّ النقاد والقراء معا بسبب رؤيته المختلفة إلى الأشياء والعالم ، فإذا سار ضمن القطيع فسيخسر مشروعه الأدبي ويتحول إلى صدى يرجع الأصوات. ألم يتعب جيمس جويس قراءه ونقاده؟ لا مقارنة تصح بين جيمس جويس والبشير، فالأول قيمة عالمية ماتزال سارية وحاضرة في ذاكرة القراء والثاني قيمة محلية لها قدرة طبيعية على استبطان النفوس المشتة ومكنوناتها وصراعاتها.

أعترف هنا، بأنني لم أقرأ كل ما كتبه البشير خريف بسبب عدم توزيع الكتاب التونسي عندنا في المغرب، لكن ما قرأته له من نصوص متفرقة في الفكر ،بين عدد وآخر ، مكنني من تكوين فكرة عامة عن كتاباته ، وفي نظري، فإن الإنكباب على دراسة أدب البشير خريّف يفضي بنا إلى التّأكيد على أننا بإزاء كاتب استثنائي هو نسيج ذاته سواء رضي به القراء والنقاد او لم يرضوا .



لوحة من القرن 19 للرسام الفرنسي تمثل نساء جزائريات في مسكنهن: DELACROIX Eugène

من محاورنا القادمة :
- فكرة الحرية في مطلع الالفية الثالثة.
- الجمالية في الأدب والواقعية في الأدب، حدود التلاقي والتعارض.



بين الكتابة السينمائية والكتابة الأدبية خطاب في النظرية والوعي بهيمنة الآخر

علــي العبيــدي*

الاهداء

إلى الذي يدبر لقتلي بدون شهود
عساه يفهم أن دمائي إذا ما أريقت،
ستشهد بأن إغتيالي غدرا ...

من الصعوبات الأساسية التي تقف أمام مهمتنا في التعرض الى المقارنة بين التعبير السينمائي والتعبير الأدبي حقيقتان تتعلّقان بواقع الإبداع الثقافي في تونس.

. الحقيقة الأولى هي انعدام التواصل بين مختلف المبدعين في حقلنا الثقافي إذ يعيش مجمل العاملين في شتى الإختصاصات الإبداعية في شبه قطيعة أزليّة وكأنّهم ينتمون إلى بلدان مغايرة ويعيشون في أزمان سابقة أو لاحقة.

. والحقيقة الثانية ناتجة عن الأولى حيث نلاحظ غيابا كاملا للنص النظري أو التنظيري الذي يربط بين مختلف الإبداعات الوطنية وشتى إختصاصاتها ليسجل القواسم المشتركة وثراءها وتنوعها فيما عبرت عنه وأبرزته من توجه مستمر لحراك المجتمع التونسي، وهو أمر لا يميّز فقط الساحة الإبداعية بل كذلك مجالات العلوم الإنسانية وغيرها من مجالات المعرفة.

ولان صاحب هذا النص لا يدّعي لا التأسيس ولا التمهيد له فإنّه سيكتفي هنا ببعض ملامح الموضوع المتعلقة بالإشكالية المطروحة كمساهمة بسيطة ترنو إلى مستقبل هو الكفيل وحده بتعميق هذه المسائل وإضفاء الحركية المنشودة والتلاقح المرجو بين مختلف الإختصاصات الإبداعية الوطنية لا فقط لحاجة بعضها إلى بعض بل لأنّها هدف وطني فكري لا نتصوّر المستقبل بدون السعي إلى انجازه والمثابرة على تطويره وترسيخه.

وبما ان التلاقح النظري غائب ببلادنا بين مختلف الإختصاصات ولا سيما بين الأدب والسينما فإني سأحاول في هذه المساهمة المتواضعة توضيح بعض الأفهام التي أرى أن لبسا ما يخيّم عليها ومنها بالخصوص مفهوم التأليف في السّينما والتأليف في الأدب.

والقصد من هذا توضيح الفوارق بين المجالين والخصائص التي تميّز هذا عن ذاك دون أن نهمل القواسم المشتركة بينهما. ومن هذه القواسم المشتركة الملامح العامة التي تشترك فيها كل الفنون والآداب مهما تنوعت وتباينت أشكالها ومادتها التعبيرية. وأهم هذه الملامح العامة اشتراكها في النزعة نحو تصوير الواقع ومحاكاته.

وإثر ذلك سنسعى قدر المستطاع إلى تبيان إستقلالية الفن السابع كلغة منفردة رغم تلاقحها الظاهري مع باقي الصور الفنية والأدبية. فهي لغة متوحدة وخصوصية، لها خلاياها المتفرّدة تسعى كباقي اللغات إلى فرض قدرتها في التعبير عن الواقع وحكيه وتجاوزه.

وسنشير في الأخير إلى التجارب السينمائية التي

* مخرج سينمائي

اقتبست مواضيعها من القصص الأدبية والدوافع والأغراض التي تجعل المخرجين السينمائيين يلجؤون إلى فن سردي آخر وهي ظاهرة لا يختص بها سينمائيو تونس فقط (ومنهم صاحب هذا النص) بل تميّز أهم الإبداعات السينمائية العربية والعالمية. ولا يمكن لأحد اليوم أن ينكر ما لعبه الأدب في ترسيخ الإنتاج السينمائي وحتى التلفزيوني لاحقا.

سنستعرض هذه التجارب في نهاية نصنا باختزال شديد ونبيّن ما مثل استعمال الأدب في هذا البلد وفي ذاك دون أن يفضي ذلك إلى استنتاج قار وصالح لأن يكون تفسيرا نهائيا لهذا المنهج لأن علاقة الأدب بالسينما بل الفنون بعضها ببعض في نظرنا ليست وليدة لأسباب خصوصية أو عامة بل هي كنه التعبير الإنساني وهدفه ومقصده وسيظل هذا التلاقح قائما كضرورة أزلية وسعي إنساني لا ينتهي.

في التصوير الفني

مادة السينما : البيلوكول Pellicule ـ مادة الأدب : الكلمة.

لا يختلف إثنان في أن التعبير الفني منهج معرفي بواسطته يؤدي الإنسان مفهومه لما يكتشفه في بحثه عن حقيقة محيطه. وهذه المعرفة الفنية مخالفة في منهجها وطريقة تأدية نتائجها لمنهج المعرفة العلمية.

فإن كانت نتائج المعرفة العلمية تثبت عبر مفاهيم مبهمة ومجردة لا تكاد تشبه الواقع الموضوعي إلا فيما تصطلح عليه من اشارات مجردة يتفق حول مفهومها بشكل لا اختلاف حوله، فإن هدف المعرفة الفنية والأدبية هو الإبتعاد قدر الإمكان عن التجريد إذ تتجسّد عبر صور محسوسة وملموسة تعيد دقائق الواقع بل إنها تكاد تعيد انشاءه أو نسخه.

وإن كانت حقائق نتائج المعرفة العلمية لا جدال حولها لأنها تصاغ بطريقة لا تقبل النقاش فإن ما تثيره الصور الفنية والأدبية يؤدي ويفضي بالضرورة الى معاني ومقاصد لا منتهية بل متباينة ومختلفة أحيانا طبقا للإختلاف والتباين الحاصلين بين المتفاعلين والمتلقين.

ومن أهم مظاهر تشكل المعرفة الفنية والأدبية في صور محسوسة هو تجسيدها بواسطة مادة طبيعية. وهذه المادة مختلفة حسب كل ضرب من ضروب التعبير. وهذا الإختلاف هو الذي حدد الأشكال الفنية التي بلغت الى حد يوم الناس هذا السبعة. فلقد تجسمت فنون العمارة في كل مادة صلبة والفنون التشكيلية في اللون والخط والمسرح بالممثل والرقص بالجسم والموسيقى بالصوت والأدب بالكلمة والسينما في البيليكول الباثة لصور متحركة.

ورغم أن المواد المذكورة أعلاه قد توجد في كل الصور فإنها تكون آنذاك بشكل ثانوي فذكر الألوان والخطوط والزخارف يمكن أن توحي به الكلمات الأدبية القصصية أو الشعرية. لكنها تكون آنذاك كوسيلة ثانوية أمام الكلمة الحاضرة المتضمنة لكل الأغراض والمفاهيم والمصوّرة لكل الأحاسيس التي قصدها الشاعر أو القصاص. كما أن البيليكول السينمائية تبث للنظارة حوارات وأنغاما وقصصا وخطوطا وألوانا وأجساما مختلفة بشكل يوهم بأن الفن السابع هو خليط ومزيج بين كل الفنون والآداب لكن واقع الأمر أن كل هذه الصور ثانوية وتبقى كلها في آخر التحليل مجرد آليات ثانوية تتضامن وتتصارع في ان واحد لانشاء الصور المتحركة جوهر التعبير الفيلمي.

الكلمة إذا هي مادة تجسيد فنون الأدب شعرا كانت أو قصصا أو مقالة. ففي الكلمة تنصب كل الأغراض وبها تتأكد كل المعاني الأدبية. والبيليكول السينمائية الباثة لصور ضوئية متحركة نامية هي التي تؤسس الحدث

السينمائي وترويه وتؤديه أمام المشاهدين.

ومن خلال هذه الإختلافات بين الكلمة التي تؤدي الواقع باصوات مجرّدة وبين البيلكول التي تسعى إلى إعادة تأسيس المظاهر الواقعية بالصورة المتحركة يتبيّن الفرق بين الكتابة السينمائية والكتابة الأدبية رغم توحّد الأغراض والأهداف ،والمقاصد.

فمتلقي الفيلم هو أمام صور مباشرة أو كأنها تباشر الواقع بدون واسطة لغوية في حين أن المستمع لفن الشعر أو القص ينفعل بعد أن يتبين معنى وصل له بواسطة أصوات مجردة متفق عليها وهي وإن تطورت ونمت عبر الاستعمالات التاريخية والإجتماعية فإنّها تظل مجرد نواتات تم الاتفاق حولها ضمن مجموعة من الناس هي الأمة أو الشعب أو احدى فئاته. أما متلقي السينما فإنه في كل مرّة يجد نفسه أثناء مشاهدة الفيلم ازاء اصطلاحات جديدة وكأن انشاء فيلم هو تفسيخ كل اللغات وانشاء لغة يراد لها ان تكون لغة كل الناس لكننا مع انشاء فيلم آخر نعاود التفسيخ ونعاود انشاء اللغة مرة أخرى.

والحقيقة أن إعادة الانشاء هذه موجودة أيضا وممارسة يعرفها مستعملو أشكال الصور الأخرى وكذلك النقاد الضالعون في تحليل التعبير والتشابه والتقارب بين مختلف الصور الفنية والأدبية. ولئن كانت إعادة الإنشاء هذه المخفيّة مدسوسة في مختلف ضروب الفن والأدب فإنها في السينما ظاهرة بادية للعيان بفضل شمولية هذا الفن لكل وسائل الإبلاغ والتعبير. لأن السينما لا تكتفي فقط باحتواء كل وسائل الصور الفنيّة الاخرى الادبيّة والتشكيلية والصوتية بل هو أيضا يجمع في طريقة إبلاغه كل وسائل التقنية والميكانيك والكيمياء والفيزياء وكل ما جاءت به اختراعات القرن التاسع وما لحقها اليوم وما سيلحقها من ثورة وثورات علمية وتقنية. بل إن السينما قادرة دائما على أن تبقى لغة خصوصية وكونية وفردية وتحدد وسائلها مهما تشعبت وتطورت التقنية والعلوم. فهي لغة التقنية والعلوم وستظل كذلك. في المقابل فإن الكلمة الوسيلة الفريدة للتعبير الأدبي لها نفس القدرة على أن تحمل هي الأخرى تجريدا كونيا قادرا هو الآخر على أن يعبر في كل الأحايين عن كل خصوصية وعن كل فردية لأن الكلمة (الصوت المحدد للمعنى) ابتكرها الإنسان للتخلص من القصور الإبلاغي الذي كانت تفرضه عليه بدائيته فاستعملها «إلى حين» أي إلى حين تجمعت فيه محصّلاته العلمية والتقنية فأحدثت القفزة النوعية في آخر القرن التاسع عشر حين أفضت إلى اختراع البيليكول الباثة للصور المتحركة والتي تطورت ونمت حيث أثبت هذا الإختراع قدرته وسطوته في احتواء كل باقي وسائل التعبير وخاصة الكلمة.

لكن الكلمة أثبتت رغم زحف الصورة جدارتها بالبقاء بل أكدت أن الصورة المتحركة السينمائية قاصرة إزاءها بما أنها لا تتم إلاّ بواسطة هذه الاختراعات الإصطناعية ألا وهي محصلات العلوم والتقنية. فالكلمة المنطوقة بإمكانها التعبير في كل الظروف سواء وجد العلم أم لم يوجد سواء ملك المعبّر التقنيات أم لا... فهي قاصرة عن انشاء الصّورة كما في الواقع وهو ما تقدر عليه البيليكول وحدها لكن هذه الأخرى قاصرة بما أنها مرتبطة دائما بما هو صناعة خارج طبيعة الإنسان ورهينة المادة بشكل عام في حين أن الكلمة تتحمل كل الأوضاع ويمكن رسمها بكل الوسائل. وهكذا فإن كلا من الكلمة والبيليكول وسيلتان مختلفتان لكنهما قادرتان على إنشاء العالم وإعادة صياغته بشكل مفرد وخصوصي وعلى إبلاغه في كل مكان وزمان.

وفي خضم تطور فن السينما الذي اكتسح كل وسائل التعبير التي سبقه اليها الأدب وباقي الفنون حدثت عدة التباسات منها ما تعلق بمفهوم الأدب ومنها ما تعلق أيضا بفهمنا لفن الفيلم وبعض مظاهره. وهذه الالتباسات كثيرة سنخصص بعضا من حديثنا لها لأن له علاقة بموضوعنا وهو مفهوم التأليف.

التأليف في السينما وخاصة فيما يتعلق بعلاقة النص المكتوب الذي يتحول إلى فيلم أو الإقتباس من الأدب إلى السينما كما سنهتم خلال هذا بالسيناريو.

في التأليف السينمائي

1. الإخراج هو الكتابة في السينما :

الغرض من هذا الفصل إثارة مسالتين هامتين ما زالتا حسب رأينا تشكوان من بعض الغموض الذي يكتنفهما في مختلف فضاءاتنا الثقافية.

والمسألتان تتصلان بالمخرج كمحور للتأليف السينمائي والسيناريو وموقعه كمرحلة من مراحل إنجاز الشريط السينمائي وما يتصل بهما من مسائل تهم علاقة الأدب بالسينما.

بالنسبة إلى السيناريو فإننا نرمي إلى إثارة الغموض السائد حول شكل السيناريو ومنزلته في مجمل قيم العملية الإبداعية السينمائية إذ كثيرا ما نسمع بعض أدبائنا يؤكدون أن كاتب السيناريو هو مؤلف الفيلم وأن الإخراج وما يتبعه من إنجاز وتجسيد بواسطة البيليكول هو من قبيل التنفيذ الفني. وهذا الفهم يدفعنا إلى توضيح المسألتين المواليتين :

. أن السيناريو ليس الفيلم

. كما أن السيناريو ليس نمطا أدبيا.

أما عن المسألة الثانية وهي أصل الغموض فتتصل بدور المخرج في إبداع الفيلم. فهل هو مجرد حاذق للتقنيات السينمائية والسمعية والبصرية، يحسن استعمالها وإدارة شؤون القائمين عليها أم هو صاحب رؤية فكرية وجمالية ومعرفية؟ هل هو منفّذ ومجسّد لمشاهد أم هو مؤلف ومبتكر ومنشىء لعالم من الصور المتآلفة تحمل تأويلا وتفسيرا وتجاوزا لواقع ما ؟

ولئن يمكن تفهّم وجهة نظر بعض الأدباء التي تجعل المخرج مجرد منفذ بسبب عدم درايتهم بجماليات الفن السابع فإن الأمر يصبح محيّرا عندما يكون مصدره بعض «ممارسي» مهنة الإخراج أنفسهم والذين وإن لم يعلنوه فانهم يبرزونه دون قصد عندما يهملون كلّية الجوانب الفكرية والجمالية والمعرفية خلال كل مراحل انجازهم لعملهم السمعي البصري وهو وضع يكاد يكون سائدا في الانتاجات التلفزيونية.

ومن ناحية أخرى لا بد من التأكيد على أن انجاز فيلم عملية متشعبة تتطلب عدة مواهب ومختصين وحرفيين يتحكمون في مهن أصبحت قائمة الذات ولها نواميس وأعراف وطقوس تركزت وترسخت عبر سيرورة هذا الفن وأصبحت جزءا من مؤسسة ما تنفك تتطور بانتظامية وتتطعم بل تشمل كل الفنون والآداب التي سبقتها ولكنها شبه مستقلة وجديدة وطريفة في نفس الوقت.

ومما لا شك فيه أن تطور الممارسة السينمائية على حداثة هذا الفن قد أفضت في أحايين كثيرة إلى بلورة أفهام ونظريات وأفكار سنحاول فيما يلي استعراض البعض منها لتوضيح أهم الفوارق بين كتابة السيناريو كمرحلة من مراحل إنجاز الفيلم وبين الخلق والتأليف السينمائيين بوصفهما عملية شاملة لكل المراحل بما في ذلك كتابة السيناريو ذاتها ونعني هنا بالتأليف الكتابة

بمفهومها الشامل.

والكتابة الفيلمية الحقيقية هي الإخراج الذي هو رؤية متكاملة لعالم ما من وجهة نظر ما وتصوير لذلك العالم باسلوب طريف يجعله لا فقط إعادة صياغة لهذا العالم بل إنشاء له بما هو معرفة لتفاصيل ذلك العالم ودقائقه والتعريف به. هو تأليف وصياغة ذاتية لواقع ويبدأ هذا التأليف عمليا ودلاليا مع الكاميرا وهي تواجه الواقع المقصود سواء كان هذا الواقع في حالته الحيّة المباشرة (التسجيلي) أو المكوّنة والمؤلفة (الروائي).

2. من الإرتجال الفنّي إلى التخطيط : المصوّر السينمائي جدّ الفيلم.

نظام الإنتاج السينمائي هو الذي يجعل البعض يعتقد أن الكتابة الفيلمية تنشأ وتتولّد إنطلاقا من السيناريو المكتوب على الورق. لكن أصل نشأة السينما حسب ما أكده «رودولف أرنهايم» كانت تقوم بفضل عمل المصوّر السينمائي الحرّ والذي كان يلتقط الصور من الواقع ويفاجؤها دون الرجوع إلى نص مسبق أو خطة موضوعة أو حتى إلى منهج لاحق عندما يمر إلى مرحلة تركيب الصور التي التقطها دون أي منطق حسب العمل السينمائي المتعارف اليوم. وهو بهذه أهل للصفة التي تجعله الأب الأول أو جدّ ما يعرف اليوم بالفيلم التسجيلي.

وفي سياق تصوير الواقع المكوّن والمركّب (الروائي) كان المنتج والمبدع السينمائي «ماك سنيت» يجمع الممثلين قبالة الكاميرا ويشرع معهم في الإبتكار والتخيّل في مكان الوقائع والأحداث الفيلمية فيبتدعون أطرف المشاهد الهزلية وأدق المواقف المضحكة والقادرة وحدها على إعطاء الفيلم ما يحتاج اليه من حياة منشودة.

لقد كان هؤلاء الممثلون ينطلقون من حكاية بسيطة ملخصة يتفقون عليها ويطلق كل واحد منهم العنان لملكته على الإرتجال وقدرته على التجسيد الحيّ المباشر دونما سابق إعداد أو تخطيط. وهي صفات من أهم مهارات عباقرة الفن الكوميدي وفرسانه آنذاك وفي مقدمتهم الكوميدي الشاب «تشارلي شابلن» والمشهور بقدرته الفائقة على تحديد سلوك الشخصية وملامحها وأبعادها مباشرة أثناء التصوير.

وحسب ما يؤكده «رودولف أرنهايم» فإن الحاجة إلى وضع السيناريو المكتوب لم تظهر إلاّ في وقت متأخر وخاصة عندما تشعبت عملية الإنتاج ونما عدد المساهمين في إنجاز فيلم وتزامن ذلك مع ضعف فكري بدا يظهر لدى المخرجين الذين طغت عليهم شيئا فشيئا نزعة الاهتمام بالتقنيات المتشعبة هي الأخرى الأمر الذي ألهاهم أو جعلهم قاصرين على التطور فكريا أو مجابهة المهمة الحقيقية لدورهم كمبدعين سينمائيين وهي الكتابة والحكي بالصورة المتحركة النامية باعتبارها فنا. وهي كذلك مرحلة تاريخية وصل فيها الفن السينمائي إلى نقطة بدا فيها وكأنه استنفد زاده من منابع نشأته الأولى كالتمثيل والدراما المسرحية والسيرك ومن المنوعات بل تراءى لبعضهم أنه أصبح يعيش أزمة المضمون الفكري ومادة المواضيع وسيطر شعور عام لدى المنتجين بضرورة تقليص دور المخرج والنزول به إلى مستوى باقي التقنيين فأفضى ذلك إلى البحث عن سند أقوى وأمتن يضمن عمق المضامين وطرافة المواضيع وتنوعها.

وبما ان الفيلم يقوم أساسا على مشاهد متتالية متكونة من صور متحركة متواترة تفضي إلى تسلسل منطقي بل تبنى بالصورة أحداث وأحداث فقد سهل اعتباره قصصيّا هو الآخر ولو بمفهوم أوسع لفن القص والحكي والسرد.

لذلك توجه الإهتمام والفضول نحو الأدب وخاصة الأدب الذي يعتمد الرواية وبه عثر المنتجون والمستثمرون المتحكمون في السينما على خزّان مليء يغذي بالأفكار والمواضيع والقصص والحكايات الموجودة بالمكتبات البيلوكول الباثة للصور المتحركة على الشاشة البيضاء وسط القاعة المظلمة.

ولم ينتظر رؤوس الأموال طويلا بل لعلهم فعلوا ذلك قبل اللجوء إلى الأدب حيث سرعان ما أنشأوا مهنة جديدة أطلقوا عليها «مهنة كتاب السيناريو المحترفين» وعملهم هو إقتباس أو تحويل الأعمال الأدبية الروائية إلى سيناريوهات وبصفة نادرة كتابة مواضيع أصيلة أو أغراض طريفة ليست مأخوذة عن قصص أدبية.

وبذلك ارتبط قدر السينما بالأدب.

لكنه ظل حفلا فنيا استعراضيا إذ أبقى على تجربته في الاعتماد على المسرح حيث يقوم المخرج بتحويل نص جاهز إلى تمثيل وتجسيد مشهدي على الركح.

ومن هذه الحالة بالذات التي أخذ فيها فن الفيلم كل تجارب فن الرواية الأدبية بل حسّنها وكيّفها، تم العبور بسرعة إلى الإدماج النظري للسيناريو في فنون الأدب. وبدا لمن قام بهذه الخطوة أن الطريق سهل وغير متشعب حتى أن سيد الدراما «فايسفالد» أكد أن الفن السابع مصيره الموت بدون أدب وخاصة بدون «دراماتوجيا سينمائية».

وقد ذهب الكاتب الإمريكي «أوسكين كالدوال» إلى أكثر من ذلك حيث لاحظ «أن فن الفيلم لم يخلق بعد مواده الخصوصية إذ ما زال يستعير هذه المواد من القصّاصين (...) والسينما لا تمثل شيئا إذا لم تعتمد على حكايات... والحكايات لا يحسنها إلا القصّاصون..» وتأكيد «كالدوال» هذا يوحي بأن مصير الفيلم سيبقى لمدة طويلة رهينا للأدب وحريفا مدينا له وبفوائض لا تنتهي عمولتها.

3. استقلالية السيناريو عن الأدب

لكن ما سيحدث بعد هذا المنعرج الأساسي في تاريخ فن الفيلم وخاصة النقاشات الفكرية والجمالية وعمل بعض المخرجين الأفذاذ وتجربتهم التحديثية أفضى إلى تعديلات عميقة ودائمة على بعض المسلّمات بل نسفت البعض الآخر منها وكأنها لم تكن.

فلقد قام مجهود طويل المدى نظري وعملي قصد إقرار خصوصيات الفن السابع وخاصياته وإبرازه كفن قائم الذات له لغة منفردة. ومن أهم ما توصّل إلى إقراره هذا المجهود النظري والعملي هو تباين فن الفيلم مع كل ضروب فنون الأدب وأدّى هذا إلى إثبات إجراء قضى بتخليص السيناريو المكتوب من سيطرة مواصفات الأدب وبالمقابل ونتيجة لذلك تم إدماجه في صلب نسق الإبداع الفيلمي ونظامه وأصبح نهائيا عملية تقنية تحضيرية لا غير.

وفي هذا المعنى يقول «رودولف أرنهايم» «إن كان الواقع يؤكد أن العمل السينمائي ليس سينمائيا في كليته لكن الفكرة الأصلية للفيلم أو خليته الأساسية يجب أن تكون ذات طبيعة سينمائية، فالفكرة الأولية ليست إذن أدبية بل سينمائية حتى لو لم تكن مرتجلة بالاستوديو وتم تخيّلها ذهنيا من قبل أدمي جالس إلى مكتبه... والأكيد أن مسافة (هامة) تفصل بين مرحلة الفكرة ومرحلة الفيلم كانجاز نهائي. وهذه المسافة هي حتما مرحلة «المعالجة» أو بالأحرى السيناريو وفي هذه المرحلة بالذات تتم تنمية الموضوع وبلورته بكلّ جزئياته وتفاصيله في شكل «أدبي» لكن الأمر لا يتعلق بحكاية (ولا بقصة أو رواية) بل بتدقيق خطة شريط سينمائي

وتحديدها. وعلى الكاتب أن يكون عارفا بكل تفاصيله قبل كتابته لأنه ليس بالإمكان تلخيص أمر ما إلاّ متى كان مكتملا. علما وأن السيناريو هو ضرب من ضروب تلخيص الفيلم».

ويدلي الفنان السينمائي والأديب الإيطالي «بيار باولو بازوليني» بدلوه في الموضوع اعتمادا على تجربته التي جمعت بين النظرية والتطبيق وبين الأدب و السينما حيث نشر بمجلة «كراسات السينما» مقالا سنة 1966 عمّق فيه نفس الفكرة ويقول بالخصوص :

«... إذا لم تتوفر في السيناريو الإشارات المستمرة والكافية لكتابة الفيلم السينمائي فإن السيناريو لم يعد تقنية ومظهر السيناريو يصبح مجرّد تعلّة لا غير... أما إذا حدث العكس أي أنه إذا قبل كاتب السيناريو كعنصر أساسي مبدأ صياغة عمله في شكل سيناريو وبالتالي الإلتزام بالإشارة إلى الخاصية البصرية للفيلم، فإنه حينئذ يمكن القول بأن عمله أصيل ومستقل في نفس الوقت عن كل ضروب الأدب...»

وبهذا المعنى لا ينفي «بازوليني» إمكانية وجود نقد مختص في السيناريو يكون مستقلا عن النقد الأدبي التقليدي وكذلك عن تقاليد الفن السابع ونقده وهو ما يفضي إلى ابتكار مقاييس ومعايير خصوصية.

إعتمادا على هذه الرؤية «البازولينيّة» المحدّدة «للسيناريو الأدبي» بوصفه أدبا جديدا مستقلا له خصوصياته يصبح بالإمكان التوقف فيما يلي عند أدق الإعتبارات السميولوجية للفيلم والتي حدّدها «كريستيان ماتز» بمناسبة المائدة المستديرة الملتئمة في إطار فعاليات مهرجان «بريسارو» سنة 1966 . فبعد أن شخص الفروق التي حدّدها «لويس ماجسلاف» بين المعاني القاموسية (dénotation) و بين المعاني الحافة (connotation) . و بعد أن أكّد أن المعاني القاموسية في فن الفيلم ليست إلا شكلا للمعاني الحافة، يبيّن «ماتز» أنه خلافا للغات الكلام حيث لا توجد رابطة طبيعية أو سببيّة بين الدال والمدلول (وهذا الأخير لا يحرك الدال وليس دافعا له) فإن لغة الفيلم لغة كونية وذلك لأنه في الفيلم لا ترتبط عملية اختيار العناصر الدالة بما يقوم به المدلول من حركية. فإذا ما أراد مخرج سينمائي أن يحدثنا بالكاميرا عن منزل فإنه عليه في كل الحالات أن يشخص لنا منزلا. والتشخيص المباشر بواسطة البيلوكول محتم عليه سواء كان هذا المخرج ايطاليا أو عربيا أو يابانيا. ويؤكد «ماتز» أن التشخيص في حدّ ذاته لا يمثل إلا القليل من العملية الإبلاغية السينمائية وأن فن الفيلم يكمن في الحقيقة في الإيحاء للمتفرج بمعنى «ثان» أي المعنى « المجازي وبعبارة أخرى «المعاني الحافة» الفنية.

فخاصية اللغة السينمائية هي أن كلاّ من المعنى القاموسي والمعاني الحافة يقع تحريكها ودفعها من قبل الواقع المباشر.

ولذلك فإن الدلالة في السينما تختلف عنها في الأدب الذي لا يحتوي معناه القاموسي على أي مستوى تعبيري وهو ليس كذلك إلا في حدود معانيه الحافة أي تلك اللغة الثانية التي تتمازج عند الكاتب بثروته اللفظية وبأسلوبه. وبما أن المعنى القاموسي والمعاني الحافة تعتمد كلها على الواقع المباشر في فن الفيلم فإن هذا الأخير يصبح تعبيرا مضاعفا ومزدوجا ومختلطا وهو ما يمكن تسميته بالمحاكاة المضاعفة.

ولا شك في أن إثباتات «كرستيان ماتز» لا تتحمل النقاش لا فقط لأنها تنظيم وترتيب «ألسنّي» لتلمسات وحدس من سبقه من المنظرين بل أيضا لأنها ناتجة عن مواكبة وتدقيق لأخص خاصيات الإنتاج والتعبير السينمائية

وتدقيقها في فترة تأهب فيها هذا الفن إلى الوضوح والإرتقاء إلى تجاوز الفنون الأخرى بما فيها الأدب.

ومع ذلك فإنه من المفيد الاقرار بما تقدم بأن كاتب السيناريو يجب أن يعي عند معالجته الموضوع أو يقتبس قصة أنه ليس مطالبا بإنجاز عمل أدبي نهائي وكامل الشروط من وجهة النظر الأدبية بل هو مطالب بأن يقترح بنية تتوق إلى بنية أخرى هي البنية الفيلمية وأن يدرك أن لغة المعنى القاموسي في فن الفيلم يحركها الواقع المباشر وليست حروفا قارة وثابتة ولذلك فهي لغة معبأة تعبيرا وشاعرية ولا تتحمل التنميط أو السكون.

4. إرتباط السيناريو بالتأليف السينمائي

نمرّ الآن إلى إثارة الإنتقادات الموجهة إلى مفهوم السيناريو كنوع أدبي مستقل. ولقد وجدت هذه الإنتقادات صداها حتى لدى كتاب السيناريو أنفسهم... وأكثر من ذلك فلقد جعلوا دور كاتب السيناريو محلّ تساؤل وثمّة حتى من طالب بالغاء هذه الوظيفة. حتى أن أكثرهم تخصصا وتفرّغا لكتابة السيناريو (أو أكثر الأدباء كتابة في السيناريو) وهو سيزار زفاتيني Cesar ZAVATINI تكلّم عن هذه المسألة من منطلقات أخلاقية وإيديولوجية وتوصّل إلى الإقرار الآتي :

«... شخصية كتاب السيناريو. كما تفهم اليوم. فيها الكثير من التضارب، فعملهم يختص عموما في مساهمة تقنية بحتة بدون أي إسهام آخر، ومن البديهي فإن هذا أمر غير معقول رغم أن كتّاب السيناريو من هذا النوع هم كثيرون... من ناحية أخرى أعتقد أن مشكلة السيناريو في حد ذاتها غير موجودة. وربما من الأفضل التحدث عن المرحلة المكتوبة (للفيلم) أي «المرحلة» التي يقع فيها تدقيق العالم الذاتي وما يعتزم القيام به، وهذه المرحلة ليست خلقا : فالبيت لم يقم بعد، وهكذا فإن الموضوع والسيناريو والإخراج كمهام لا يجب فصلها عن بعضها أو تقسيمها إلى مراحل منفردة. صحيح أن الأمور هي هكذا اليوم لكن ذلك غير طبيعي، فكاتب الموضوع وكاتب السيناريو لا بد من إلغائهما كوظيفة، وعليه يجب القبول بمؤلف واحد وهو : المخرج الذي هو في النهاية لا يجب أن يكون مشابها للمخرج المسرحي».

ولا يتوقف تشكيك «زافاتيني» عند هذا الحد بل يطال حتى العمل الجماعي الذي نادى به بودفكين PODEVKINE (وطبعا لا يقصد العمل الجماعي الذي تحتمه عملية الصناعة والفبركة والإنتاج). أما رأي «بودفكين» فهو كما يلي :

«... بقدر ما يكون عدد فريق الإنجاز متقلصا، يكون الفريق السينمائي غير متكامل وقابلا للتفكيك وتكون النتيجة انجاز فيلم ردىء». أما زافاتيني فلقد كتب يقول : «التضارب الذي يكمن في التشارك ضمن العمل السينمائي يتكون من عنصرين : واحد تقني والآخر رأسمالي. وهما ضروريان ولا عمل بدونهما، إلا أنه عندما يحلّ اليوم الذي تصبح فيه المواد الخام الفيلمية باثمان شعبية، فإن كل فرد سيتمكن من امتلاك آلة تصوير وتصبح وسيلة التعبير السينمائي متوفرة لدى جميع الناس..» إن مثل هذه الأفكار تشبه ما يراه أرنهايم الذي يقول : «.. من المحبذ أن يختفي هذا النوع من كتاب السيناريو فإذا كانوا قادرين على تكوين سيناريو فهم من المحتمل قادرين أيضا على التكفّل بالإخراج وأنه من مصلحة السينما أن تبعث للوجود مخرجين. كتابا في نفس الوقت..».

كلّ هذه العروض النظرية ليست في قطيعة مع الممارسة

السينمائية الإبداعية، فلقد تميّزت هذه الممارسة ببروز وتدعيم شخصيات سينمائية ذات سلطة فنية عالمية تميّز أصحابها بأنهم مخرجون - كتاب سيناريو أو مخرجون - مؤلفون (ولا نقصد هنا الشخصيات التي تدعم بها الفن السينمائي في بدايته أمثال : شابلن، روني كلار، وستر وهايم، الخ..) وهذا الأمر بدأ يعد للإختفاء التدريجي لكاتب السيناريو المنفرد والمستقل عن الإخراج. ومن هؤلاء الأدباء السينمائيين يمكن ذكر : أنطنيوني ANTONIONI وفليني FELLINI بايطاليا، قودار GODART، وريسني RAISNAIS بفرنسا، أندرسن ANDERSON وريشردسون RICHARDSON بانقلترا، كوروزوا KURUSAWA وميزوقوشي MISOUGOCHI باليابان وبرقمان BERGMAN بالسويد. هؤلاء يمثلون بقوة وعنف هذا التوجه في السينما العالمية، ولو أنه في كتابة بعض السيناريوهات يشارك أيضا أشخاص آخرون وهي ليست مشاركة ذات قيمة. والسينما التونسية لا تشذ عن هذه القاعدة، ففي جلّ أفلامنا لمخرجيها دور أساسيّ وأولّي في كتابة السيناريو وتحديد الفكرة الأصلية وحتى في حالات الإقتباس عن الأدب مثل «وغدا» لابراهيم باباي وأعمال صاحب هذا النص «برق الليل» و «الرديف 54».

5. المخرج /المؤلف توق نحو الشمولية :

يمكن القول إن إحدى فترات الفن السابع قد أدت إلى إنهاء نوعية سينمائية والتوق إلى نوعية أخرى «أرقى». فالسينما التي ولدت في ظروف غياب كاتب السيناريو قد تتوجه من جديد الى التخلص من هذه الوظيفة التي شاركت في اثرائها بشكل أو بآخر طوال عقود طويلة. إلا أنه يجب التأكيد بقوة ان هذا التخلص لا يعني الرجوع الى الوضع البدائي القائم على ارتجال المخرجين «الصنائعيين» أو الممثلين «الفرسان» بل على العكس من ذلك يجب النظر إلى هذا التحول النوعي بوضعه في مستوى فكري راق وفن سام وعال. لا ينبغي الرجوع الى ذلك النوع من المخرجين الذين وصفهم «ارنهايم» بأنهم «مخرجون ليس لديهم العزيمة الضرورية ولا الموهبة الكافية لمهمة خلاقة بالمفهوم الارسطوي (...) فلا مستواهم العلمي ولا قدرتهم الفنية تمكنهم من فك العقد والمسائل التي تتجاوز ما تراه العين المجرّدة».

لقد تكوّن ولا يزال مخرجون خلاقون يتمتعون بحرفية تقنية وفنية ضمنية ولكن قدراتهم الذهنية تطفو وتسيطر وتهيمن، وجلهم يمتاز باهتمامات جمالية وفلسفية وفكرية وكذلك بطابعهم الفني الخاص. ونلاحظ أن بعضهم مخرج ويكتب القصة القصيرة والرواية ويكتب التحاليل الخ... انهم فنانون سينمائيون قادرون على التفكير بمفردهم حول التاريخ والحداثة وحول الناس والمشاكل والقضايا المطروحة أمامهم اليوم.

إن ما نريد الإلحاح عليه هو هذه الملامح والاتجاهات الأساسية التي يجب أن تتوفر في المخرج - المؤلف المتصل بالواقع والأحداث والقادر على فهم كنهها واستخراج جوهرها ثباتا وحركة.

إن مدة هامة من الزمن - بما أفرزته من تراكمات نظرية وتطبيقية - أدت إلى الإقتناع بأن المخرج لا بدّ أن يكتسب في النهاية الوعي اللازم بحقه الشرعي بأن يقوم بواجبه كفنان كامل الشروط مثله مثل الأديب والرسام والموسيقي.

من ناحية أخرى فإن النداء الرامي إلى الاهتمام بعمق بفكرة الأدب والإتصال الضروري للسينما باشكاليات

فنون أخرى، ثبت أنه ناجع ومحبّذ وليس ذلك في اتجاه إستلاف تقني فحسب بل أيضا في معنى تمازج الأفكار وتضامنها وبالخصوص في خلق وإنشاء مواقف اجتماعية وأخلاقية تكون ركيزة أساسية للسلوك الخلاّق للفنان السينمائي (المخرج). ولذلك فإن علاقة الفيلم بالأدب أو بفنون أخرى ـ ولا سيما في خصوص التداخل والتفاعل معها وكذلك توحيد الإشكاليات ـ يجب أن تتدعم وتتطور بل ينبغي أن يبحث عنها وتبرز ويستفاد منها، وليس ثمة مخرج سينمائي واحد يرفض هذا الحوار والتضامن والتعامل، إلا أنه من المؤكد أن مسح الغموض بين الأدب وكتابة السيناريو أمر مفيد جدا، فالسيناريو إذا كان قد أضاف فإنه لم يضف شيئا لفن الأدب، لأن اعتباره كنوع أدبي يؤدي بالمقابل إلى نقائص ومشاكل مفهومية بخصوص الفن السينمائي ويخلق عراقيل هامة أمام تحديد اللغة السينمائية وتطويرها.

ونضيف إلى كل ذلك هذه الحجّة الفكرية لـ «أنطونيو غرامشي» (A. GRAMSCI) في «الأدب والحياة القومية» حيث يورد ملاحظة «بنديتوكروتشي» «الشعر لا يولد الشعر، وليس ثمة توليد ذاتي، لا بد من تدخل عنصر آخر» وبعد أن يلاحظ أن هذه الفكرة يمكن أن يتبناها الفكر المادي التاريخي، يضيف غرامشي : «..الأدب لا يولد الأدب كما أن الإيديولوجيات لا تولد إيديولوجيات، والبنى الفوقية لا تخلق بنى فوقية إلا إذا كانت موروثة عن حالة جمود وثبات سلبي، الإيديولوجيات تنتج عن وضع جديد ومن عنصر آخر : التاريخ والنشاط الإجتماعي والنشاط الثوري الذي يخلق الانسان الجديد».

لو طبقنا هذه الملاحظة على موضوعنا فإن رأي «غرامشي» يمكن أن يتخذ الشكل الآتي : إذا كان السيناريو عملا أدبيا في حدّ ذاته أي عملا شعريا وفنيا، فهو لا يمكن أن يولّد عملا شعريا أو فنيا آخر : الفيلم، حتى لو كان الأمر متعلقا بتحويل تقنيات من فن إلى آخر (من الأدب إلى الفيلم). السيناريو كبنية فوقية لا يمكنه توليد بنية فوقية أخرى ـ الفيلم، إلاّ كما أورد ذلك «غرامشي»، مجرّد أشياء خاملة وعقيمة. وهكذا فإنه من الواضح أيضا أن فن الفيلم يتطلب لميلاده عناصر أخرى، يتطلب تاريخا وواقعا وعملا حركيا باتجاه التقدم والرقي. إن طريق ولوج السينما (أو بالأصح المخرج الفنان) إلى صلب الواقع يجب أن لا يكون من خلال الأدب بل يجب أن يتفتح بحرية ويتجنب أي نوع من التدخل الوسيط ولو كان الشريط مقتبسا عن رواية.

6. السينما تجاوز للأدب

إن تحمسّنا لوجوب ضمان النظرة السينمائية كأساس لكل فيلم. لا ينبغي أن يجعلنا نتجاهل الأمر الواقع وما هو معهود في الانتاج العالمي. وهذا الواقع يدل على أن أغلب الأفلام يسيطر فيها حضور كاتب السّيناريو سواء كان مقتبسا لرواية أدبية بما في ذلك رواياته الخاصة، أو كان مؤلفا لمواضيع طريفة وأغراض جديدة وليس أدلّ على ذلك من صنف الحرفيين من كتاب السيناريو بالولايات المتحدة الأمريكية والذين لا يهتمون إلا بالكتابة للسينما. ومن المرجح أن هذا الصنف سيبقى قادرا على إثبات وظيفته وصلوحيته لمدة طويلة.

ولم يخطىء «زافاتيني» عندما يقول : «.. إن إقتباس رواية أدبية للسينما ليست عملية خلاّقة، هي تكاد تكون عملية إدارية لا تطوّر وسائل التعبير السينمائي، والشاشة بامكانها القيام بذلك للتعريف بالعمل الأدبي، لكن قدر السينما ليس في أن تكون اقتباسا فقط بل إجابة عن الأدب وحركة نقدية إزاء العمل الأدبي وردة فعل لنفي روح الأدب بطريقة جدلية».

ونحن اذ نوافقه في نظرته فاننا لا نستطيع أن لا نأخذ بعين الاعتبار الوضع الحالي للممارسة السينمائية حيث لا مجال لنكران ما يتمتع به كاتب السيناريو من مكانة في أشكال التعاون الموجودة مع تجنب الرؤى المتكلسة وفي نفس الوقت نحاول أن نحث على تدعيم المظاهر التي تتجه نحو عضوية الخلق السينمائي وتوليده وخاصة في منحاه الذي يعرّفه كتعبير متحرّر ومستقل بالمقارنة مع الفنون الأخرى ويبرز قدرته على النطق بكلمة مفردة ومتفرّدة ويؤكّد طرافته في سلّم قيم الثقافة والحضارة الحديثتين.

* الإقتباس من الأدب إلى الفيلم بين المقاصد الأسلوبية والإنتماء الحضاري والوطني والإيديولوجي :

لم نتطرق بعد إلى أمثلة حيّة اعتمدت الإقتباس من رواية أو قصة أدبيّة وذلك لأننا ركزنا أعلاه على النقاشات النظرية بقصد توضيح المفاهيم ورفع اللبس عن بعضها. ولقد كانت غايتنا الخفيّة في ذلك إبراز فن الفيلم كلغة مستقلة قائمة بذاتها. وهو ما أكدناه بتقليب المسألة على عدة أوجه.

لكن سؤالا ملحا يبقى مطروحا وهو : لماذا إذن يضطرّ المخرجون من ذوي الرؤى الفكرية الواضحة والإختيارات الأسلوبية البيّنة. لماذا يضطرّ هؤلاء إلى الالتجاء إلى قصّة أدبية أو مسرحية أو رواية تكون منطلقا لإنجاز أفلام طويلة وهم ليسوا تحت ضغط أية قوة خارجة عن عزيمتهم ؟

لقد تبيّن من خلال مراجعة مجمل هذه الانتاجات سواء بمشاهدتها أو بالقراءة حولها أو من خلال تحليل الظروف، أن ثمة أسباب قصدية وراء لجوء المخرجين من ذوي الاتجاهات الواضحة إلى الأدب.

ويمكن تصنيف هذه الأسباب القصدية إلى أربعة أصناف هي كما يلي :

- أسباب أسلوبية وجمالية بحتة.
- أسباب لتأكيد منهج سياسي وإيديولوجي معيّن.
- أسباب إقتصادية وسياسية.
- أسباب تأكيد الإنتماء للثقافة الوطنية.

وسنستعرض في ما يلي وباختزال شديد بعض أمثلة للأنواع الثلاثة الأولى وهي الأسباب الأسلوبية والجمالية البحتة وأسباب تأكيد منهج سياسي وإيديولوجي وأسباب إقتصادية وسياسيّة.

وسنركّز أكثر على أسباب تأكيد الإنتماء للثقافة الوطنية لأنها تتعلق بالسينما التي تهمنا بدرجة أولى.

1. في الأسباب الأسلوبية والجمالية البحتة :

من السينمائيين من لهم اهتمام خاص بالبحث في لغة السينما وإمكانية تطوير أساليبها.

ولتحقيق ذلك لا يشتغلون فقط على المظاهر الأسلوبية غير الأدبية كحركة الكاميرا والرمزية والموسيقى وغيرها بل يعمدون إلى الإقتباس من الأدب والمسرح لتجريب أغراض قصصية وحكائية أدبية بحتة ومحاولة تكييفها حسب مقتضيات اللغة السينمائية.

ونذكر على سبيل المثال أن مسرح شكسبير حظي بتحويل إلى السينما لا فقط بسبب مضامينه الإنسانية الراقية ونماذج شخصياته العميقة بل لأن الشكل المسرحي ظلّ إلى زمن طويل سندا اعتمد عليه فن الفيلم في تطوّره وتقدّمه كلغة تسعى إلى الاستقلال واكتساب القدرة على

أداء الواقع بشكل طريف.

كما أن عدة قصص حديثة كتبت في النصف الثاني من القرن العشرين وقع الإعتماد على بنيتها لا لمواضيعها بل لما فيها من ثورة وتجاوز للبنية الأدبية القصصية التقليدية وكان من المفيد تجريبها في فن الفيلم بنقل هذه النصوص إلى الشاشة. ونذكر مثلا تجارب الفرنسي «آلان روب غريبي».

2. في أسباب تأكيد منحى سياسي وإيديولوجي معيّن :

أهم ظاهرة سينمائية اعتمدت الإقتباس من الأدب هي السينما السوفياتية. فهي لم تكتف في بداياتها بما جنته الإيديولوجية الشيوعية من عبقرية مصنف اللغة السينمائية «سرغاي أيزنشتاين» بل دعم النظام السوفياتي تقوية التثقيف الإيديولوجي والدفاع عن اختياراته السياسية من خلال اقتباس أهم الأعمال لكبار الأدباء والقصاصين السوفيات مثل «غوركي» و«تشيكوف» ومن سبقهم من ذوي الأطروحات التي يمكن أن تنسجم بسهولة ضمن النسق العام للإيديولوجية الشيوعية والإختيار الإشتراكي مثل «تولستوي» و «دويستوفسكي» وغيرهما. لقد كان ذلك في النصف الأول من القرن العشرين لكن الثقافة السينمائية السوفياتية واصلت بعد ذلك الرجوع إلى أمهات الأعمال الأدبية وإنجاز الأفلام باقتباسها. ولئن تغيرت المراحل والأهداف فإن التوجه العام بقي هو ذاته.

3. أسباب إقتصادية وسياسية :

وهو سلوك طارىء حيث تحاول السينما الأوروبية بزعامة فرنسا التصدي لاكتساح السينما الامريكية لجمهورها. فلقد بلغ عدد الأفلام الأمريكية بقاعات أوروبا وعلى شاشاتها التلفزية نسبة 70% من جملة الصور التي يشاهدها المواطن الأوروبي.

وتكثفت مقابل هذا صناديق الدعم المالي التي أحدثتها حكومات أوروبا وذلك لمساندة الإنتاج السينمائي والسمعي البصري الأوروبي حتى يشاهد الجمهور الأوروبي مضامين ومواضيع خصوصية ويخلق التوازن مع حضور وهيمنة مضامين وتوجهات الصورة الأمريكية.

ومن أهم الانتاجات التي تشجعها صناديق الدعم المالي الأوروبية الأفلام والإنتاجات السمعية البصرية المقتبسة عن أمهات الأدب الكبير والمعروفة ومثال ذلك فيلم «جرمينال» لـ «كلود بيري» ومأخوذ عن رواية «إيميل زولا» الشهيرة والذي صرفت عليه الحكومة الفرنسية حوالي خمسين مليارا من المليمات الفرنسية.

ومثل هذا الفيلم كثير وهو ما يؤكد دعم الحكومات الأوروبية للإنتاج السينمائي الوطني خاصة ذلك الذي يبرز منحى سياسيا مغايرا لسياسة الهيمنة الأمريكية.

4. أسباب تأكيد الإنتماء للثقافة الوطنية :

إن كانت السينما الفرنسية تتزعم الحركة الإبداعية السمعية البصرية الأوروبية لمواجهة السينما الأمريكية بدعم المواضيع التاريخية والأدبية لتقوية ثقافة القطب الأوروبي المتسارع النشأة. وإذا كانت السينما اليابانية ومن حولها (الهندية وغيرها) ليست بحاجة إلى العودة إلى آدابها أو إلى تاريخها باعتبارها مارست هذا المنحى منذ النشأة فإن الرجوع إلى الأدب والتّراث الوطني الحضاري يصبح مقصدا جوهريا في السينما العربية والإفريقية وذلك لتأكيد انتمائها للثقافة الوطنية.

ونستثني بعض الإقتباسات المصرية التي تم انجازها أثناء حكم عبد الناصر والتي برزت فيها نصوص نجيب

محفوظ وأفلام صلاح أبو سيف وتوفيق صالح.
نستثنيها لأنها اقتباسات على طرافتها تشبه الأعمال السينمائية التي كان السوفيات ينتجونها انطلاقا من أدبهم تدعيما وترسيخا لبرنامجهم الإيديولوجي. فلقد شكل أيضا اقتباس الأدب في السينما المصرية ركيزة هامة في الدعاية للتوجه السياسي لمرحلة جمال عبد الناصر ببعديه الإشتراكي والتحرري الوطني العربي والإفريقي.
ويمكن ذكر مثال معبر وهو شريط «القاهرة 30» لصلاح أبو سيف والمقتبس عن رواية «القاهرة الجديدة» لنجيب محفوظ والتي نشرها سنة 1938 وتروي الوضع السياسي في مصر في الثلاثينات. لكن الفيلم أنجز في متوسط الستينات وفيه تحويرات فكرية وايديولوجية هامة حيث أصبح منسجما مع النظام الناصري وتوجهاته السياسية والايديولوجية.
وتندرج جل أفلام توفيق صالح المقتبسة عن روايات في ما يمكن تسميته بالفيلم السياسي الاجتماعي «يوميات نائب في الأرياف» و «المخدوعون» مثلا... ورغم انحباس ابداعات هذا السينمائي العربي الفذ فإنه شكّل مدرسة وتوجها ما زال يتجدد ويترسخ يوما بعد يوم على الساحة الإبداعية السينمائية العربية.

*. الوعي بهيمنة الآخر: الأدب والتراث ملاذ التعبير الوطني

1. المناخ الإفريقي العربي

رغم أن بروزها على الساحة الدولية يوحي باستقلاليتها عن سينما محيطها فإنه لا يمكن فصل السينما التونسية عن واقع السينما العربية والإفريقية، فهي جزء لا يتجزأ من هذه الحركة الثقافية التي انطلقت ونمت خاصة بعد النصف الثاني من القرن العشرين تزامنا مع تخلّص هذه البلدان من الاستعمار وشروعها في بناء الدولة الوطنية وما أفضى اليه نموّها من تشعبات اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية، وهي تشعبات واكبتها السينما الوطنية في إفريقيا والعالم العربي. وهي سينما دافعت عنها وأبرزتها للدنيا أيام قرطاج السينمائية.
ويمكن التأكيد بدون مجازفة بأن السينما العربية والإفريقية خارج التجربة المصرية لم تلتجىء كثيرا في البداية إلى آدابها الوطنية. ولقد عكف المخرجون على كتابة السيناريوهات المبتكرة بأنفسهم ولكنهم كانوا يسايرون من حيث المواضيع مضامين الأدب الوطني سواء كان كتابة جديدة أو تراثا شعبيا الخ...
ويمكن حصر المواضيع المطروحة في صفة عامة أو توجه مشترك تحت تسمية : سينما التحرر الوطني والاجتماعي. وفيها سجل السينمائيون الأفارقة والعرب نضال الإنسان في هذين العالمين من أجل التحرر من الهيمنة الأجنبية وصراعه الثقافي والإجتماعي من أجل التنمية ومن أجل تجاوز المكبلات الذاتية.
ولقد برز في الحقبات الأولى سينمائيون سجلوا كفاح الإنسان الإفريقي الحر وطموح الإنسان العربي التواق إلى التخلص من كل مظاهر الهيمنة.
ومنهم يمكن أن نذكر السنغالي «سمبان عصمان» والمالي «سليمان سيسي» والبوركيني «غاستون كابوري» والكويتي «خالد الصديق» وعمالقة السينما الوطنية الجزائرية كـ «الأخضر حامينا» وغيره... ومن تونس عبد اللطيف بن عمار ورضا الباهي والناصر القطاري وناجية بن مبروك ومن لبنان برهان علوي الخ...

ولئن اختلفت الأساليب تناغما مع الخصوصيات الوطنية والثقافية فإنه بالإمكان اعتبار السينما العربية الإفريقية التي نمت وتطورت وفرضت حضورها عالميا في السنوات الستين والسبعين تيارا متميّزا في صلب الإبداع السينمائي العالمي وتعبيرته الرسمية بلا منازع أيام قرطاج السينمائية لا فقط بعرض أفلام هذا التيار بل وكذلك بفضل الأفكار التي تبلورت أثناء هذا المهرجان من خلال الندوات التي كانت تنظم لتدارس خصوصيات الإبداع السينمائي العربي الإفريقي والتحديات التي تعوق تطوّره وابلاغه لأوسع فئات المتفرجين.

2. ما قبل العولمة : ردّة فعل وردّة فعل

لقد أصبحت السينما العربية الإفريقية تيارا وفكرا سينمائيا بفضل أيام قرطاج السينمائية وبفضل المثال التنظيمي للسينما التونسية.

لكن هذا التيار والفكر السينمائي والمثال سيشهد تفتتا واندثارا وذلك من خلال ردّتي فعل ضده واحدة خارجية وثانية داخلية.

أ - أما عن ردة الفعل الداخلية فتمثّلت في الإكثار من المهرجانات العربية الإفريقية التي تعيد في الحقيقة نفس تجليات أيام قرطاج السينمائية. وهي لم تزاحم هذا المهرجان العريق للرفع من مستوى السينما العربية والإفريقية بل أفضت فقط إلى تشتيت المجهود العربي الإفريقي أولا ثم إلى تمييع الأسس الفكرية والجمالية التي انطلقت منها وهذا ما أدى في كثير من المهرجانات والإبداعات إلى التنكر لها والتخلص منها نهائيا.

ب - وهذا التشتت مهّد الطريق إلى مضاعفته بإنشاء مهرجانات في الغرب تدمج الخصوصيات الثقافية العربية والإفريقية ضمن اهتماماتها وذلك إما بتنظيم مهرجانات مشتركة متوسطية مثلا لإدماج جنوب المتوسط العربي مع شماله اللاتيني أساسا أو بالاعتماد على اللغة المستعملة وذلك لإدماج شمال أمريكا وجزء من العالم العربي وجزء آخر من إفريقيا وآخر من أوروبا... أو مهرجانات خاصة بالسينما العربية أو الإفريقية مثل مهرجان نظرة إفريقية بالكيبيك - الكندا ومهرجان السينما الإفريقية بميلانو الخ...

كما أن الغرب استغل بعض اتفاقيات التعاون الثقافية مع حكومات الجنوب التي تقضي بتقديم الدعم المالي لأفلام مخرجي الجنوب ، استغل هذا الدعم للتدخل في المواضيع والشخصيات والإملاء بطريقة خفيّة على المبدعين الإختيارات الجمالية أو الفكرية.

إن هذه الردّة تبدو وكأنها تلاقح حضاري أو تثاقف أو تقدم أحيانا على أنها تدخل في نطاق التعاون ضد هيمنة السينما الأمريكية التي تسعى إلى تسطيح التعبير السينمائي وطمس كل الخصوصيات الوطنية. لكن ممارسة ما لا يقل عن ثلاث عشريات أظهرت أن كل هذا التمشي هو في الحقيقة للتحكم بشكل خفي وذكي في تعبير سينمائيي الجنوب وكذلك جمهوره. فالتحكم يتم على مرحلتين :

- مرحلة الدعم المالي والذي لا يمنح إلا لمن يقدم سيناريو ذي ملامح منصوح بها أو إذا تم تحوير هذا السيناريو طبقا لملاحظات المنتج المشارك والذي يشترط فيه أن يحمل وجوبا جنسية البلد المانح للدعم.

- والمرحلة الثانية هي عند عرضه في المهرجانات «الجنوبية» ظاهرا ولكنها مثلما سبق أن أشرنا اليه تنظم

على أرض الشمال بأمواله وبإطاراته. فهذه المهرجانات المسقطة على الجنوب من الشمال افتكت البادرة وسحبت البساط من مهرجانات الجنوب الأصلية كقرطاج ووغادوغو فاصبحت هي الناطق الرسمي الجديد باسم الابداع السينمائي الجنوبي بل تقرر هي أيضا من يأخذ الجوائز بل من يبرمج ضمن المسابقة. وطبعا فالبرمجة والجوائز هي من نصيب «التلميذ الجنوبي النجيب» ويقع إقصاء بل تشويه كل جنوبي ما زال يحمل ملامح التحرر الوطني والإجتماعي وما لف لفهما.

وهكذا إن كانت السينما الأمريكية واضحة في سلوكها وهيمنتها وهي لا تقوم بالأساس على برنامج إيديولوجي بل أولا وبالذات على أهداف تجارية واقتصادية بحتة فإن الغرب الأوروبي (القطب الثاني) يتظاهر بالدفاع عن خصوصيات التعبير السينمائي الجنوبي ولكنه في حقيقة الأمر يعمل على احتوائه وتسيير طريقة انتاجه وافتكاك المبادرة من نخبته ويفتح لنفسه الطريق الواسع لتكييف أذواق أوسع الفئات الشعبية فيه.

ولقد تم هذا الحراك في العشريتين الأخيرتين إلى أن تم الإعلان رسميا عن العولمة وكأنها لم تبدأ إلاّ الآن.

3 . مسايرة المبدع السينمائي الجنوبي لنصائح الآخر:

لقد ظهرت ونمت منذ بداية الثمانينات في تونس أفلام تنفي كل المكتسبات السينمائية الوطنية بل تقطع صراحة مع كل رابطة بالمجتمع التونسي وثقافته وهويته ومصالحه الآنية والمستقبلية.

وأهم ميزة هذه الأفلام هي تجريد السرد السينمائي من كل خصوصيات المجتمع ومواصفات الزمان والمكان. ولإنجاز هذا الأسلوب تم التركيز على قضايا الفرد كمصير فردي لا علاقة له بمصير المجموعة الوطنية.

وهكذا وفجأة انسحبت من السينما التونسية كلّ مظاهر العلاقة الجدلية بين طموحات الفرد ومثاليته وبين الحراك العام والنسق الإجتماعي التاريخي. لقد تجردت هذه الأفلام من كل مرجعية خصوصية تونسية. وإذا ما صوّر البعض مظاهر منها أو توهموا بأنها توحي بها فإنها تقدم في سياق زمان ومكان مبهمين. بل تجرّد هذه المظاهر من كل قيمة تاريخية وحضارية ولا تقدم إلاّ كزخرف فولكلوري سطحي يطغى عليه التهريج والإبتذال. وحاولت عبثا هذه الأفلام والكتابات المحتفية بها تبرير ذلك بشعارات سياسية تدّعي التقدمية والحرية الجنسية وحقوق الإنسان وحرية التعبير وهي مواضيع نبيلة لا يمكن التظاهر بالدفاع عنها أو رفع رايتها إذا ما أهمل حق المجموعات الوطنية والثقافات الخصوصية وحق الأمم في تقرير مصيرها وبناء مجتمعات طبقا لطموحات أوسع فئاتها الإجتماعية وطبقا لخيارات وطنية لا تستجيب لأية مصلحة أجنبية إلاّ إذا كانت مبنية على التكافىء والإحترام المتبادل ودون ضغوط.

4. ردّة الفعل الإيجابية:

وليس غريبا أن تتظافر جهود هؤلاء المخرجين وكتبتهم بالتعاون بل بدعم من النافذين بالمهرجانات «الجنوبية» المفتعلة والنابتة بالشمال لمحاصرة أفلام مخرجي الجنوب الآخرين الذين يسعون إلى ربط الإنتاج السينمائي والسمعي البصري بالذاكرة الوطنية وتاريخها المجيد وخاصة بفتراته المتسمة بالعقلانية والمناهضة للفكر المتحجر الظلامي وبالأدب التراثي أو المتصل بمقومات الثقافة الوطنية الحديثة.

ورغم المحاصرة المالية والإعلامية لهذا النفس الكامن

فإن هذا التيار على ضعف امكانياته تمكن على الأقل من إثارة رأي آخر أن يسقط في تيارات الإنغلاق والتحجر والسلفية ودون أن يفرّط في تقاليده التقدمية والديمقراطية والتي ليست بالضرورة متماهية مع مفهوم الغرب لها.

ودون أن يعني ذلك أيضا معاداة عمياء لهذا الغرب ولشعوبه الحرة ولآدابه التي قدمت ولا تزال تقدم أفضل الخدمات للإنسان ولقضاياه العادلة.

لقد تمكن كل من «سليمان سيسي» و «غاستون كابوري» في افريقيا السوداء ويوسف شاهين في مصر من الثبات على مبادئهم رغم ضغوطات المؤسسات الغربية المموّلة وما يتبعها من مهرجانات.

لقد تمثلت مقاومة كل من «سيسي» و «كابوري» في الرجوع إلى مناويل السرد الإفريقية العريقة فنسجوا منها حكايات سينمائية لا تكتفي بالتأصّل في تربة إفريقيا الحرة بل تبرز كل المظاهر الأصيلة التي لها إمتداد في الحداثة والقادرة على التكيّف مع متطلبات إنسان إفريقيا اليوم ودون أن يعني ذلك دعوة إلى الإقتداء بالسلف الصالح أو التنكر له.

أما عن يوسف شاهين الفذ فلقد هجر التعبيرية الأمريكية إلى إعادة كتابة الذاكرة الوطنية المصرية والعربية حسب رهانات الإنسان اليوم وذلك في «إسكندرية ليه» و «إسكندرية كمان وكمان» و «المهاجر» و «المصير».

وبذلك انفصل يوسف شاهين دون عناء عن أولئك الذين نظّروا للهزيمة والوعي بها في تونس وسوريا ولبنان بل أعاد «شاهين» كتابة الوعي التقدمي العربي وأحيا شخصياته وبناء ذهنية أثبت بجدارته السنمائية أنها حية بفعل انسانيتها الخالدة تاركا جماعة التجريد النفسي الفردي والسذاجة الفلكلورية في تسلل مقيت.

ورغم أن هجمة الإسقاط الغربي قوية للغاية فإنها وإن أفضت إلى انسحاب كثير من المبدعين السينمائيين الجنوبيين نهائيا فإنها لم تستطع القضاء على منهج التحرر والإستقلالية الثقافية. وهذه النزعة ما زالت قائمة كتعبير يومي حيّ يمسك بناصية الأمور. وهو يمثل المنهج الحقيقي الذي سيجعل ثقافتنا تواصل التواجد بجدارة ضمن هذه العولمة الحتمية والتي تنوعت منافعها ومضارها واختلطت حتى أصبح من الصعب تمييز الإيجابيات من السلبيات.

5. حول إختياراتنا السينمائية :

عندما ولجنا عالم التعبير بالسينما لم نجعل منه ترفا خاصا أو سدّا لفراغ بل هو حاجة وضرورة شعرنا بهما ولا زلنا لأن وعينا يقوى كل يوم بأن السينما وسيلة لتحقيق أهدافنا الوطنية والتصدي لكل مفاعيل الهيمنة ولبقايا الإستعمار مهما إختلفت المظاهر والتجليات.

وأهم عنصر نعي به هو ما شعرنا به ولا زلنا نشعر به من أن الإستقلال السياسي الذي ناله شعبنا بجدارة يبقى دائما في خطر وأن جيوب الردّة قد تضعف إلى حين وتتظاهر بأنها إختفت واندثرت نهائيا لكنها قادرة على أن تبرز من جديد وبشكل أقوى وبطريقة أدهى وأمرّ. ولذلك فإن مساندتنا للبناء الوطني بكل مظاهره لا ينبغي أن يتوقف عند المظهر الخارجي الإعتيادي بل يجب أن يكون أولا وبالذات مساهمة قوية في إعادة إنشاء الوعي الوطني عند كل منعرج لأن احتمالات الردّة تكون أقوى وأشد مراسا لا عند فترات الضعف والوهن بل عندما تكون المجموعة الوطنية ماسكة بأمورها بأقوى ما يمكن المسك.

والسينما والوسائل السمعية البصرية هي أنفذ الوسائل

إلى وعي الناس لتقويته وتجديده وتثبيته. ولما كانت معاول التخريب الداخلي والخارجي تسعى بقوّة إلى إنشاء صور التغريب نقاومها نحن بالإصرار على انتاج صورة أخرى لا تحمل إكتفاء بالنفس ولا تمعن في جلد الذات بدعوى النقد والتجاوز الموضوعي.

لم نجيء إلى السينما هكذا أو بدفع من بعض القوى بل لنا أهداف وأغراض ومقاصد ندرك أننا لن نبلغها إلا إذا متنا في سبيلها.

وأهدافنا فكرية وجمالية وسينمائية ترمي إلى تثبيت تفرّد اللغة السنمائية وتتوق إلى جعل التعبير السينمائي التونسي مستقلا ذا خصوصية متفرّدة وجعل هذا التعبير منسجما مع حراك الإبداع الثقافي التونسي الحديث والقديم وبه نخدم قضايا تحرر الإنسان وحقوقه التي لا تتحمل الإجتهاد والتخصيص.

أما ربط انتاجنا بالثقافة الوطنية فلم نجد له في بداية طريقنا أفضل من الإقتباس من الأدب إلى السينما.

لكن الحاحنا كان أكثر في البحث عن العمل الأدبي المكتمل بما هو مستجيب لأهدافنا المذكورة أعلاه.

6. «برق الليل» عمل أدبي مكتمل ومفتوح

أ. على مستوى الجماليات : المرجع التشكيلي

لا يختلف إثنان في أنّه لأسباب دينيّة وتاريخية لم تعرف الثقافة العربية الإسلامية إبداعا تشكيليا إلا مع بداية هذا القرن.

وهذا ما يجعلنا كسينمائيين عرب ومسلمين محرومين من مراجع تشكيلية يمكن أن تساعدنا في تشكيل الصورة السينمائية ومكونّاتها التشخيصية وما يفترض ذلك من ألوان وخطوط وأبعاد. والمتأمل في أفلام النوري بوزيد ومفيدة التلاتلي ومحمود بن محمود فإنه يلحظ بسهولة اعتماد القواعد والأساليب التشكيلية ذات المرجعية الغربية.

أما مسلسل «خطاب على الباب» تأليف علي اللواتي واخراج صلاح الصيد فلقد استند على مرجعية مدرسة تونس التي نقلت ومارست النظرة الإستشراقية إزاء الواقع التونسي.

ولقد مثل العالم التشكيلي الذي بناه المرحوم البشير خريف في رواية برق الليل متنفسا خاصا بالنسبة إلي. فالفضاءات الموصوفة والألوان المدققة والأحجام المخصوصة وأنواع الأكل والملابس والصنائع والألعاب والزخارف التي وردت بإحكام أدبيّ نادر في رواية برق الليل وفرت دربا أنقذني من التواكل على المرجعية التشكيلية الغربيّة التي درستها بالمعهد العالي للسينما الذي تخرجت منه.

بل إن الأوصاف التي وردت برواية برق الليل أرجعتني إلى صور طفولتي.

وأعتقد أن من نجاحات الكتابة السينمائية النادرة بشريط برق الليل الذي أخرجته سنة 1990 و بشهادة النقاد وذوي الإختصاص هي أبعاده التشكيلية وتوزيع الألوان والخطوط داخل الإطار.

ب. على مستوى تمثيل المجتمع التونسي

إن تكويني وتربيتي مزدوجتان بكل المعاني وما يعنيني هنا إزدواج الإنتماء الإجتماعي، فمعاشرتي كانت ولا تزال للفئات الشعبية الكادحة والمهمّشة وللمثقفين ذوي الأصول الشعبية والعمالية، كما أن رؤيتي للتقدم لا تقف عند ضمان حقوق الإنسان والعدالة الإجتماعية بمفهومها اليساري والإستقلال الوطني بل أرى من أركان التقدم تحرّر المرأة ومساواتها بالرجل وتحكّمها في مصيرها ووعيها به.

ولقد وجدت كل هذا في رواية «برق الليل». فشخصية

«برق الليل» متأصّلة في الإنتماء الشعبي وهي شخصية كادحة ولها وعي تجاوز توق برق الليل نحو تحرره كعبد بل طال التحرر الوطني من الهيمنة الأجنبية.

كما أعجبت بشخصية «ريم» لأنها حوصلة لنمط المرأة التونسية التوّاقة إلى الحرية وإن كانت لا تشبه نمط تحرر المرأة الأوروبية فهي تؤدي تحكمها في مصيرها بصمت له دلالة أعمق من عدة مظاهر زائفة.

الشخصية الوحيدة التي شعرت بحاجة إلى إعادة كتابتها هي شخصية «شعشوع». ففي حين جعله المرحوم البشير خريف ينتمي مثل برق الليل إلى الأوساط الشعبية الكادحة جعلته مثقفا واعيا بالمرحلة التاريخية وله مثاليته وأفكاره قضى عمره في النضال من أجلها بل جعلته يموت من أجل مثله وأفكاره. لأني من خلاله أريد إعادة تصوير إستشهاد الفكر العربي النيّر إما ضحية للظلاميين والرجعيين أو ضحية للهيمنة الأجنبية.

ولقد لامني كثير ممن شاهد الشريط على هذا التصرف في شخصية «شعشوع». وكذلك فعلت في شريط «الرديف 54» حيث جعلت شخصية «إبراهيم» البطل مثقفا مثاليا يموت ضحية من أجل أفكاره على خلاف ما ورد في رواية «يوم من أيام زمرا» للدكتورمحمد صالح الجابري حيث إن «ابراهيم» ليس مثقفا بل رجلا بسيطا جاء إلى منجم الرديف يبحث عن شغل.

ج. على مستوى المضامين :

التحرر والإنعتاق بكل المعاني هو المضمون الثابت في رواية برق الليل ولقد تجسد على مستويات ثلاثة :

ج. 1 . على مستوى الفرد في سعي برق الليل إزاء منزله الإجتماعية وإزاء حقه في الحب وإزاء واجبه نحو وطنه وكذلك في شخصيتي «ريم» و «شعشوع».

ج. 2 . وعلى مستوى المجموعة تجسّد في نضالها ضد الإستعمال الرجعي لقيم الإسلام السمحة وإنتقاد الممارسات الراكدة والمتخلفة وخاصة فيما يتعلق بالطلاق والزواج وعلاقة المرأة بالقانون والشرعية والحقوق.

ج. 3 . وشكل موضوع الخيانة الوطنية والنفس الوطني الإطار العام للرواية حيث يعمد الحسن الحفصي آخر سلاطين الدولة الحفصية إلى الإستنجاد بالعدو الحضاري والديني والسياسي للأمة لإعادته إلى عرشه مقابل إستباحة البلاد لوحشية الأجنبي الغاشم الذي انتقم من الشعب لا فقط بتقتيله بل أيضا بالإعتداء على جوهر حضارته ونهب خيراته المادية والفكرية.

7. «برق الليل» تمرين مفيد ومثير :

لقد كان إنجاز شريط برق الليل درسا لي أفادني في فهم نظريات السينما ولغته بل لقد اكتسبت مهارات جديدة في المهنة السينمائية بفضل هذه التجربة التي أثارت الكثير من الأسئلة حول نوعية السينما التي يجب أن ننتجها.

وبفضل هذه التجربة المعتمدة على رواية متكاملة العناصر انفتح باب الإجتهاد السينمائي والتفرّد وعدم تقليد الغرب، على مصراعيه.

والرجوع إلى ما كتبته الصحافة الوطنية سنة 1990 عند عرض شريط «برق الليل» بأيام قرطاج السينمائية كفيل بتأكيد ذلك وكذلك ما قاله عني الأستاذ الطاهر شريعة بحصة «حوار تنقصه المجاملة» بالتلفزة التونسية سنة 1999 .

ولئن لم ننجح بشكل مرضي فيما أقدمنا عليه من تجريب جمالي وأسلوبي سينمائي في شريط «برق الليل» فإننا

أدركنا أن وعيا فريدا نشأ لا فقط لدينا كأصحاب تجربة بل عند سينمائيين آخرين ورجال مسرح وأدب وبالخصوص عند النقاد الصحافيين.

وإذ تدل بعض المظاهر على أن شخصية المخرج هي التي أثارت هذه الحركة التي يريد البعض أن يكتفي بتسميتها «زوبعة عابرة» فإن شخصية المرحوم الأستاذ البشير خريف ورواياته المتكاملة هي التي كانت وراء كل ذلك فهذا الأدب الأصيل المستقل والذي عبّر عن الحداثة من خلال ومضات ضاربة في القدم وموشحة بتوهجات المستقبل الحامل للأمل الخفي هي التي رغم تعثر المخرج أثارت المجتمع السينمائي الوطني فكريا وجماليا وسياسيا وأدبيا.

إن أدب «برق الليل» أدب متكامل الأغراض والبنى ومن بين هذه الأغراض انفتاحه لا فقط على متغيّرات الزمان والمكان بل أيضا على كلّ مكونات الثقافة والتعبير الفني.

وما مخرج شريط «برق الليل» إلا مستفيد عابر من هذا العمل الأدبي العميق المتجاوز لكل الأزمنة والأماكن.

فلقد وجدت منهجي الأسلوبي في تشكيل الصورة بطريقة منفردة بفضل شريط «برق الليل».

كما إمتلكت قدرة متميّزة على تأليف الشخصيات وبنائها بمختلف أبعادها الاجتماعية والنفسية والتاريخية وترسّخ إيماني بأحقيّة مضامين تحرر الفئات الإجتماعية الكادحة وتضامنها مع المثقف المناضل والذي يموت في سبيل مثله وحريّة المرأة والنضال ضدّ الهيمنة الأجنبية.

وهذه الملكات للأسف لم تبرز إلا بعض جوانبها في شريط «برق الليل» بسبب ضعف الممثلين وغياب الإمكانيات المادية.

لكن هذه الملكات الثابتة هي التي كانت وراء نجاح شريطي الثاني «الرديف 54» وهو اقتباس آخر لرواية تونسية بعنوان «يوم من أيام زمرا» للدكتور محمد صالح الجابري.

ومع احترامي لمجهود الجابري فإني أضطررت إلى إعادة تأليف الرواية سينمائيا من ألفها إلى يائها واستعنت في كل ذلك بما وهبته لي تجربتي في «برق الليل» في الإنشاء السينمائي.

ولذلك يمكن القول إن شريط «الرديف 54» هو إعادة إخراج لشريط «برق الليل» بشكل ناجح مائة بالمائة هذه المرة. فلقد انجزت في شريط «الرديف 54» صورا تشكيلية طريفة ومستقلة عن كل أفلام الدنيا.

كما جعلت المثقف ذي المثالية القاتلة محور الفيلم مستندا في وجوده الإجتماعي إلى طبقات الكادحين ومختلف نزعات التحرر عند المرأة التونسية.

وأضفت إلى إمعان الإنسان التونسي في التحرر الوطني نفحة من تسامحه واستعداده المتأصّل ليكون صديقا متعاونا وأخا للذي استعمرنا بالأمس.

8. الأدب ليس الحل الوحيد

لا شك في أن تجربتي مع الإقتباس من الأدب ستبقى إحدى أركان عملي السينمائي وخاصة عندما تعاملت مع رواية «برق الليل» حيث استفدت من فن صاحبها.

لكن الإقتباس ليس الحل الوحيد لأن المهم لا يكمن في هذا الإجراء أو ذاك بل في قدرة اللغة أية لغة على اثبات قدرتها وجدارتها في إعادة صياغة الواقع بتجاوزه أو بالدعوة إلى تغييره سواء كانت هذه اللغة مستحدثة أو ضاربة في القدم، خاصة أو كونيّة.

تحقيق الذات من خلال الكتابة



المحسن بن هنية *

في البداية أقرّ بأنه لم يصادفني في حياتي مثل هذا الشرف، أن أحضر فعاليات الأيام القصصية تحت إسم أحد رواد الرواية التونسية، والمتجذرفي هذه التربةالضاربة في نسغ منابع الإبداع وتكفي الإشارة للمحتفى بذكره "البشير خريف، المصطفى خريف "أستاذ الجيل الحاضر من المبدعين ويكفي ان يسطع نجم أبي القاسم الشابي كلما ذكر الجريد.ولنا الآن في الاحياء منارات : الأستاذ الشاعر الميداني بن صالح، محي الدّين خريف وصديقي عبد الحميد خريف والقائمة تطول.

إخوتى أيها الملأ، زادني فخرا وبهجة وأنا أحضر مع هؤلاء الأقران الآنف ذكرهم الميت منهم اوالحي. أقول أقرانا لأنهم أدباء بالفطرة، بالأصل، بالروح، لايحملون شهائد وإنما من النبع الرقراق وحلاوة تمر "الدقلة" والامتداد عبرعمق التاريخ منذ سلطان البداوة الصافية شربوا قراح الأدب والإبداع .

****

اخوتي استجابة لطلب اتحاد الكتاب التونسيين أقدم هذه الشهادة عن تجربتي المتواضعة جدا،والمبتدئة جدا، أستجيب لهذا الطلب بالرغم من فقري الكامل للقدرة على الحديث لأني تعودت الكتابة في صمت...ولهذا أنا غير متحدث. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى أنا لاأرى وجهي في مرآة ذاتي . والذات قد تخدع الذات ولهذا السبب يربكني الحديث عن ذاتي وكنت افضل المساءلة من الآخرين وعلي الجواب ولكن هذه الرغبة قد لايكون فيها صواب. وذلك بالعودة إلى تجربتي القصيرة والتي بصراحة قد تكون مجهولة للكثيرين إن لم أقل الكل.

****

اخوتي، بالرغم من هذا الإرباك.أنافي مكان يحتم عليّ تقديم هذه التجربة ولهذا سأبدأ بالتعريف بنفسي كصاحب تجربة روائية وقصصية وكنت تجرأت من قبل على مثل هذا التقديم فجاء في الغلاف الثاني لروايتي الثانية "أضغاث"هذا النص:

"إن أردت مصاحبتي فليس لك غنى عن معرفة من أنا، ياصاحبي أنا من مواليد1947 في نقطة تسمى الحنية، مكانها جهة سيدي بوزيد من رقعة تعرف بتونس توجد على سطح كوكب الأرض. ثم هكذا ترى أني كهل ...واعلم أيضا أني تعلمت بصفة حرة وغير عادية خارجة عن القواعد والقوالب ثم انسب كتاباتي للأدب. هذا السلطان الشامخ إذا قبل لها وجودا . أي كتاباتي. ولكن خارج دفاتر رعيته ولا مقيدين بقوانين سلطنته ...وما يشفع لها عنده إنها تعظم سلطانه وتقدرشأنه وتأمل في حلمه وسعة صدره كي يدخلها في أرجاء مملكته الواسعة ويتلطف فيضمها لجنده.

أرجو يا عزيزي أن تكون عرفت من أنا فلا تجهد نفسك باختصار أنا واحد من الاف الذين تصادفهم يوميا .

ولاضافة شعاع أسطع.وكما جاء في هذا التقديم أني كهل

* قاصّ تونسيّ

. كما ترونني أمامكم .

إني أشتغل في ميدان أبعد ما يكون عن نوازع الأدب والإبداع. وشغلي هو الأعمال الحرة صناعة وتجارة. وقد رسخ في اعتقاد الناس منذ الجاحظ إن هذه الأعمال كالبحر كلما شربت منه ازددت عطشا. وقد ادركت بحدسي أنه لابد من طرح سؤال فأجبت عنه في الغلاف الخلفي لأول أعمالي الأدبية وهو رواية "ثبات" : قد يسألني البعض لماذا كتبت الآن ولم أكتب من قبل ...الجواب عندي كما بينت الرغبة في تحقيق الذات من خلال الكتابة، غالبا ماتلد معنا وتزهر في بداية شبابنا...ولكن السقوط في بحر الحياةومجابهة المسؤوليات الذاتية يغمر المرء حتى تنطفئ فيه رغبة تحقيق ذاته من خلال الكتابة فهناك من يحاول وقد يتقدم خطوة، وهناك من لم تحركه هذه الرغبة لعدم اكتمالها فيه... وهناك من تظل خامدة في داخله كالنار تحت الرماد ...فإذا جاءتها ريحها استعرت وتأججت ... فليس لحاملها من حل إلا التعبير عنها والبوح بها ...

وهكذا عساني وفقت في تقديم هويتي .

التجربة

أما عن تجربتي الأدبية فهي لاتختلف كثيرا عني لانها مني وفي هذه الحال أختلف مع رولان بارط في فصله بين النص وكاتبه والوصول به لحد الإلغاء أوالموت. النص عندي مهما كان مستقلا ومنفصلا، فلا يكون أكثر من الابن في إستقلاله عن أبيه. فهو بالضرورة يحمل بعضا من فصائل دمه ودقائق جيناته، ومع ذلك أتفق كل الإتفاق مع هذا الأخير أي رولان بارط. في قوله : «فكل لغة قديمة مفهومة وكل لغة تصبح قديمة حالما تتكرر».

ولذلك حاولت أن أبحث قدر المستطاع عن صورغير مكررة وألفاظ لاتمت لأسلوب الأدب المعتاد أو ما درج عليه كتاب العربية بصلة .ولاأدري هل استطعت أن أبلغ هذه الغاية ولا أدّعي السّبق ولعلّ السّابقين لي كثُر.

لقد جنحت أو نحوت منحى الحاضر المعيش ومفردات التكنولوجيا ومحدثاتها التي أصبحت تعيش معنا : في السرير والبيت والمكتب والعمل ودخلت في عاداتنا وعلاقتنا، حتى أصبحت الجزء الذي لا يمكن الاستغناء عنه كالهواء والماء والضوء .ولذلك نحوت هذا المنحى لأنه الواقع الجديد الذي علينا ابرازه في لغتنا واثراؤها به حتى تبلغ به مستوى الحوار اليومي العادي في مجالسنا. وانطلقت من هذا المنحى محاولا جذب الماضي إلى الحاضروبناء المستقبل تنبؤا واستشرافا.

أمثلة

ولست مغاليا إذ ضربت هذا المثل لجيل المبدعين كنت سمعته من مبدع مغربي وهويتحدث عن الغناء قائلا :لكي يسمعك الناس عليك أن لاتكون نسخة لأن النسخة لاتبلغ الأصل ولا تزيد عن الظل. ولذلك أرى أن كتابة النصوص الإبداعية وإعادة مواضيع تداولت كظلم زوجة الأب أو صاحب العمل ومأساة جان فلجان والسرقة للضّرورة ،ينطبق عليها مثل «النّسخة» وهكذا تراني بالرغم من افتقاري للمنهجية الأكاديمية حاولت تسلق الجديد. لقد كان العلم محفز خيال كتاب الرواية على البحث عن نوع من المصالحة بين الأدب والعلم باعتبار اعتقاد البعض وجود تعارض بينهما بسبب انبناء الأول على الخيال وتأسيس الثاني على التجربة والاستقراء واستنباط القوانين .

فكان ظهور هذا النوع من النصوص السردية الروائية التي تتميز بخصوصياتها وتدل عليها علامات مفيدة منها الطابع التنبئي الإستشرافي لهذا النمط من الكتابة الأدبية الذي يقوم على التوقع والاحتمال والتأمل فيما يمكن أن يحدث للكائن والكون في المستقبل ،وكذلك القدرة الفائقة على التخيل باعتبار أن العوالم الخيالية التي : تنشئها هذه الرواية هي عوالم ذهنية تقوم على الحلم والوهم فضلا عن الإفادة من الثورة العلميةالتى تمثل المراجع الأساسية التي ينطلق منها كاتبها إلى استشراف آفاق علمية أثرى وفضاءات كونية أرحب . وقد أسهم بعضهم في اغناء العلم من خلال ما تنبأ به من اكتشافات حتى أقلها احتمالا وابعدها عن التصديق .

وتنخرط هذه الرواية " الزمن ورؤوس الحية "ضمن هذا النمط المستحدث في الكتابة السردية العربية باعتبار استيحاء كاتبها اسئلة متنها الحكائي من علوم هذا العصر ومعارفه المتنوعة في حقول الخلايا والجينات والطاقة وتقنيات الإتصال،مما جعل الطابع العلمي يكون السمة المهيمنة على عالمها الذي يرسم أفق استشراف في ضوء التنبؤ بما ستكون عليه مدينة الغد والتخطيط لسيارة المستقبل وتصوير بعض الحلول العلمية لمشاكل الجولان والتلوث والتي ما فتئت انعكاساتها السلبية واخطارها تتفاقم بسبب التنامي المتزايد لاسطول السيارات والغازات السامة التي تنبعث منها وتهدد البيئة والغشاء الجوي فضلا عن كون الطاقات الحالية محكوم عليها بالنضوب مما يستدعي البحث عن الطاقات البديلة بغية تحقيق تنمية مستديمة .

وقد طرح الكاتب كل هذه المسائل العلمية في سياق عرضه لمشروع علمي أنجزته السيدة هاني ، أم إسراء الباحثةالتونسية المنتمية الى معهد بوردو للإ لكترونيات ، وبطلة الرواية .

و في شهادة أخرى وأنا اعتز بها أيما إعتزاز حدّد جانب من مذهبي الإستشرافي: إن الكاتب المحسن بن هنية قد توفق في هذه الرواية إلى أن يشد قارئه إلى عوالمها من خلال تقديمه لنسيج حكائي متماسك بقدر ما يعبر عن شواغل الذات الكاتبة في المرحلة الراهنة فإنه يتجاوز حدو د الذاتية الضيقة لينقل جملة من اهتمامات الإنسان المعاصروأسئلته الإستشرافية لما سيكون عليه وجوده والعالم من حوله في زمن المستقبل ونحن على مشارف قرن جديد . وبقدر ما ينزع إلى العلمي فإنه لا يقطع وشائجه بالمعيش ،وبقدر ما يوغل في ممالك الخيال والحلم فإنه ينتهي دوما إلى مرافئ الحياة ، وهذه ما يكشف عن وعي الكاتب النقدي بقيمة الإستشراف والتنبئ في ممارسة الكتابة الروائية ،مما يجعل أفق الكتابة مفتوح دوما على الاحتمال والتوقع ،وتسنده في كل ذلك مرجعية معرفية علمية تتعالق وتجربة حياتية غنية بتجارب وخبرات اكسبته القدرة على تطويع الشكل الروائي للموضوع العلمي وتحقيق المصالحة بين الأدب والعلم في زمن تداعت فيه الحدود بين أجناس الإبداع والفنون والمعارف على إيقاعات العولمة .

خيط دقيق :

ثم عليّ أن أعرج على جانب مستتر،أو قل خيطا دقيقا تلتقي في حيزه نصوصي وهوالتنبؤ بعالم جديد ليس له خرائط تحددشكل ما نسميه في أيامنا هذه بدول . وليس له حواجز نطلق عليها الآن حدودا... وليس له لغات

متعددة مثل المعيش الآن. كما يمر هذ الخيط من خلال إشارة تعنى وتبشر بوعي جديد يرفض فيه الإنسان الحشر في جيوش تسحق بعضها تحت رايات خداع موروث سقيم من النزعات العرقية أو القومية وحتى الوطنية. وسيرفض الشباب بعد سنوات قد لا تزيد عن القرن التجنيد والطاعة للملوك.

ما خلف النص :

مصداق ما كنت قلته في أحد الحوارات :

ليس الأحداث أو المحيط أو المكان هي وحدها أسس العمل الروائي بل الكلمة أو الجملة تحمل بذورا خفية لزرع شخوص الرواية وهي ترتبط في كل حال بوشائج روحية وفكرية إن صح التعبير بالذي أخرجها من الصمت الى عالم المنطوق والمسموع ،أو الإلقاء والتلقي .

منعرج في أسلوب الكتابة :

ولا أخفي الصواب حتى لاأكون مادح نفسه . وغير قادح لها . أنّ الذي جاء في اعتراض بعض أصدقائي وبعض مآخذهم على طريقتي هذه الإشارة الى أنها تفتقر للجانب الفني ..!!

وحشرها قسرا مع جنس الإبداع الأدبي .

وأنا أحترم رأي الآخرين حتى لو لم آخذ به كليا ولكني لا أنفي عنه السداد لذلك نحوت في كتابة القصة القصيرة منحى سيادة النص ولا أقول لذة النص كما عند "ناتالي صاروط وبارط ".وأقدم شاعرية اللغة وإنشائيتها والإرتقاء بها فوق السرد والحكائية لاعتقادي أن القصة القصيرة والأقصوصة وماهو من جنسهما ،لايقوم على السرد وتسلسل الأحداث فقط وإنما يقوم على موقف أو ملاحظة داخل هالة من التداعيات والإستشرافات ولعلني عبرت على عدم العجز، أو النقص الذي أشار اليه بعض الأصدقاء وكان لى في جنس الأقصوصة المجال الأجدر فنحوت منحى عبر عنه صديقي جلال باباي من خلال مجموعة قصص القمر لا يموت :

«القمر لا يموت فسحة شيقة في عوالم من الدّهشة والأشياء الخارقة العجيبة، تشدّك بعنف تضاريس الكتابة الشفافة الى الوصف وازدواج المدارات».



لوحة (LE VERROU) من القرن 18 للرسّام الفرنسي FRAGONARD Jean-Honoré

قصيدتان



عبد الرزاق عبد الواحد *

سلاما يا أعزّ الناس

لخمسة أشهد ياعين ... ما هدأ الشّجن فينا
لا صُنّا مواجعنا ... ولا نمنا لياليـنا
لخمسة أشهر والشّعر ... دمعٌ في مآقينا
نواعيرُ من الآلام ... ترشح في سواقينا
لوجه الفجر يبقى الوجدُ ... ينشرنا ويطوينا
ويترك في توالي الليل ... لؤلؤة بأيدينا
نزفنا الشّعر نزف الرّوح ... لكم نسرج دواوينا
ولكنّا أذبنا القلب ... شمعاً في دياجينا
ورقرقنا مدامعنا ... شراييناً شرايينا
وكان صحابنا ياعين ... طول الليل غافينا
وحين استيقظوا ياعين ... صاروا جدّ نائينا !
وصار يسوؤهم ياعين ... أن كانوا محبّينا !
ونبقى والأسى ياعين ... آخرُ من يواسينا !
سلاما يا أعزّ الناس ... يا أغلى غوالينا
لقد خَويتْ منازلنا ... وقد هُجرتْ مغانينا
ونحن نحسُكم تنأون ... حتّى عن أمانينا..!

* شاعر عراقيّ

«نـصوص شعريــــة»

قصيـدتـان

في عيد ميلادها

فدىً لعمرك ساعاتي وأيّامي

عـاماً كبرتِ فهل قاربتِ أعوامي؟!

أم مازال لنا في الغيب أربعة

وأربعون، طويل شوطُها، دامي؟!

وكيف أختصر الدنّيا فيصبح لي

عـمرٌ كعمـرك لكن دون ارقام؟!

ياني.. وعمرك عمري ..لو تخيّرني لـ

الدنيا، تنازلتُ عن عرشي، وأختامي

وقلت هذي.. على اقدامي سجدَتْ

قصـــائدي كلّها، وانهـــلّ الهـامي!

سقيت كلَّ مسامٍ من مفاتنها

بِـذوب قلبي.. أنا المُستمطَرُ الظّامي!

وصرت فيها ربابا... كلّ أوردتي

اوتـــاره.. وهي صارت كلّ أنغامي!

يــاني .. سأسأل عرشَ الله مغفرةً

أن قلتُ : ياني .. على أطرافه نامي !

لعلّني حين أغفو تحت قبّته

أحـــسّ وجهكِ مـلء أحلامي !

يـــاني ...لعيـــدك أضلاعـــي سأسرجها

شمعا .. وأخشع من رأسي لأقدامي

مرتـــلا... ساجـــدا لله .. مبتهـلا

أن تصبحي أنتِ أوراقي وأقلامي

ونبـض قلبي، وأمواجي ، وأشرعتي

وأن تظلّي قناديلي وأعلامي !

النّبيّ

بوشكين
تعريب : آمال سفطة*

كنت منهكا بظمإ روحيّ،
فسرتُ تائها في بيداءَ مظلمة،
إذ نزل عليّ من القبّة الزّرقاء
سارُوفيمٌ ذو أجنحة ستّة.

♦♦♦♦

كانت أصابعه كالرّؤيا خفيفةً،
فمسّتْ ناظريّ حتّى يحتدّ منهما البصر،
وفتحت عينيّ برؤيةٍ بعيدة،
كالنّسر المذعور في الأجواء.

♦♦♦♦

لا مس أذنيّ في لينٍ
فامتلأتا أصواتا وضوضاء :
وسمعت السّماوات ترتجف ،
والملائكةَ في الأفلاك تحلّقُ،
والمسوخ في عمق البحار تزحف
والكرومَ والحبوبَ تنمو.

♦♦♦♦

ومن بين شفتيّ الصّلبتين
اقتلع لساني المدنّس،
الممتلئ مكرا وغرورا،
وفي فمي المتجمّد
أولج لسان الحيّة الأريبة
بيمينه الدّامية.

♦♦♦♦

وبسيفه الحادّ شقّ صدري،
واجتثّ قلبي الخافقَ،
ثم دسّ في الجرح، حتّى يجهز عليّ،

♦♦♦♦

جمرة حامية.
كنت كالميّت طريحا،
ولكنّ ذا الجلال دعاني عندئذ قائلا :
"اذهب، أيّها النّبيّ، وانظرْ، واسمعْ،
ولتبقَ فيك مشيئتي قائمة،
أمّا، وأنتَ تخترق البرّ والبحر،
فأوقدْ بكلمةِ الحقّ جذوة القلوب!"

* المعرّبة : شاعرة وصحافية تونسية.

الشاعر

نص: فيكتور هيغو*
تعريب: محمد بن صابر

ومضى الشاعر ما بين الحقول
يجتلي الحسن وحيناً في ذهولِ
يعشق الأسرار من خلف السدول
منصتاً في السرّ للحن الجميل
بشه مِزهر وحي عبقري الهمسات

ان بدا الازهار تعنو في ولوع
وهي تزري من سنى اللون البديع
باللآلي الحمرِ في عزّ الربيع
ذنب الطاووس يخفي في خضوع
عندما تفترّ عن ثغر زهيّ البسماتْ

الزهور الصفر تحكي ذهبا
والزهور الزرق تاهب عجبا
أرقصت تاجا وقالت مرحبا
بلسان الظرف فاهت طربا
إنه عاشقنا مرّ بنا كالنفحات

* المعرّب، شاعر تونسي

غمر الأشجار ضوء وظلال
وغموض الهمس قد ساد المجال
استوت فوق عروش كالتلال
يا شيوخا قد تهادوا في جلال
سكنوا الدهر وعاشوا في قلوب الأجمات

ذاك زيتون وهذا زيزفون
وبدا العرجون فتان الغصون
ههنا الصفصاف مسحور الغصون
ومهيب الساج في روع السنين
وفروع الدوح سودا بزهور مثقلات

فقها إن لاح مفت بالأفق
انحنوا اجلال ترخيب عبق
اللحى الأعشاب والهام الورق
اجتلوا في وجهه النور انتلق
إنه السابح في موج بحور الأمنيات

« نصوص لسيدة الغياب »

نصير الشيخ*

1

ويـــح أصـابـــعي...
تــأخــرت كثـــــيرا
في جني قطاف الفراشات
مـــن ســهـــوب
شـعـــرك الفـــاحـــم

2

كـــفـي المتصـلـــبة..
مـــن البـــــــــرد
آثـــــــــــمـــــــة..
لـــمـر تـــدفـــن عروقها
فـــــي خـــبايـــا
جســـــدك البـــاذخ

3

فـــــي غفـــــلة
فكـــت ضفــــائــــرها..
تهشـــــمت المـــرآة،
من الدهشة،

4

الله... وأنا
نعرف سر الوحشة..
في عينيك

5

علي
التماع
اقراطك
كانت
تحط
زنابق
روحي..

6

أصابعي..
دوما تشير
الـــى ظلالك النازفة..

* شاعر عراقي

على مراياي

7

أرى..

زوارق تحرق مراسيها

عند ظلال الانتظار..

آه.. انها رسائلك

8

مستدقا..

كمنقار هدهد..

هذا الكون

الذي..

لا تنتمين اليه

9

بك استعين..

وبالشوارع،

وبأحلامي

نصف المضاءة.

10

في السماء الأخرى..

وعلى اشجارها العالية

تهبط أسرار الحب..

وتنزل قطعان الثلج

وبجنبي دوما..

يغفو ظلك

وتنام شظايا الحرب،

11

وأنتِ .. تحرقين المسافة

صاعدة..

لبحار النور

تجرجرني،

نظراتك

من خجلي،

الساقط،

بين يدي.

12

قطعة..

من متحف أيامي

سيل

الســـواد

الذي...

يجللكِ

13

طافحة بالشك،

ضفائرك

التي خذلت

يـــدي.

قصائد من الشعر الفرنسي

عثمان الجلاصي الشريف *

مياه عذبة **

« دونيز . د . جالاييس »

شربت كل مياه الجدول

وكأسا كبيرة من سماء

كانت عيناك في الماء

وأصابعك على البلور

لذا شربت

... أنا أحبك دائما لكن...

بخطوات من زعتر باهت

لأن سلاسل العبودية تقيد أرجلي

... ثمر أنت في انتظاري

ولدي متسع من الوقت لأموت

* المعرّب : كاتب تونسي

* مياه عذبة، أخذ هذا القصيد من مجموعة للشاعرة بعنوان " تمجيد الحياة اليومية ". منشورات "ستوك" 1976 stock

أصير جميلا

فريديريك . جاك تومبل**

لو أن الريح

تمر في طيران حمام بري

متجاوزة فصول الشتاء

أين عيناك المغنيتان مثل البحر

... عيناي تقول لك

عندما تكونين هنا أصير جميلا

... عيناي تقول لك

لو أن الريح تحفر في عز فصول الصيف

صمتا ثقيلا في قلب الصخور الشخماء

أين هي عيناك المنغلقتان مثل الأرض

... عيناي تقول لك

لو أن الريح تمر والهواء مرير

من عطر المطر بين الرّماد

أين عيناك الراقصتان مثل الموت

... عيناي تقول لك:

عندما تكونين هنا أصير جميلا

* أصير جميلا: هذا القصيد من مجموعة للشاعر بعنوان " زهور الصمت ".

** فريديريك جاك تومبل: شاعر فرنسي من مواليد 1921 بمنفيلبي أهم أعماله : بطاقات بريدية (نوال يونق براس ، 1964) –زهور الصمت (فانميو 1968) بيض الملح (شامبلان 1969)

المطر

كلودين هالفت*

مبلّل بالانتظار

والغمام – مؤملا

نهاية الرحلة

... أن تضغط الأرض

أكثر على حدود الحقل

... أن تواكب النافذة

حرث الريح

... عندما يكتب المطر

المغامرة

من أعلى غصن

تأتين

فلا شيء ينشد

الكمال

* كلودين هالفت، شاعرة فرنسية من مواليد 1937 بباريس، نشرت عدة مجموعات نذكر منها :

– "بين – بين" 1975 – "مجازفة المطلق" 1976

المرأة والموسيقار *

آليس كولانيس**

غناءه صنع الليل والنور ثم الريح

وتحت جناح هذا الريح وفي خط خفيف

أصبح شهر أفريل شجرة الكرز المغطاة بالزبد

كان يتأمل في هذه المدينة

المكتظة أجساما مغلقة بمفاتيح

ورغم هذا كان قلبه في صلب القيثارة

يضيء في لين

والكواكب تتمايل في السماء

... كان يعزف

المرأة هنا ... تستمع اليه

بجفون ثقيلة مغمضة

تبتسم في صلابة وصبر

وتحلم بلقائه في أرض ضائعة

حيث سيختفي الاثنان

... انها تعلم بأن جسدها يقتلها من فرط القلق

وأن في المدينة ألف قبلة متشابهة

ترتسم ثم تمّحي

فتبكي متسائلة: أين هي الجبال

والساعات الفضية خلف المنازل؟

* المرأة... والموسيقار، قصيد من مجموعة بعنوان "مسافات مستقيمة"

** آليس كولانيس، شاعرة فرنسية من مواليد منطقة "فيفاري سيفنول"

صدرت لها عدة مجموعات من بينها "مفارق متعددة ومسافات مستقيمة (1973 و 1979)



« رمية النّرد »
أو - فوتوغرافيا الكتابة

عبد الجليل بوقرة *

هل نحن في حاجة إلى مشاهدة صورنا ؟ هل نحتاج من يقرأها كعرّاف يقرأ راحة اليد ليكشف لنا أسرار الغيب ؟ قبل هذا وبعده مافائدة كتاب عن الصّورة ؟ وماهو مدى اثرائه للمكتبة الثقافية العربية ؟

من النّادر أن نجد من يهتم «بالصّورة»، وأبعادها ودلالاتها ومسوّغاتها وتأثيرها، من بين المثقفين والكتّاب العرب كالباحث والناقد التّونسي الهادي خليل.

رغم الوفرة النسبيّة للنقّاد السّينمائيين على امتداد الخارطة الثقافية العربية ، الجيّدين منهم والمتطفلين ، فان أغلبهم ، ان لم نقل كلّهم أولوا اهتمامهم بكلّ شيء تقريبا باستثناء الصورة ولم يتعاملوا معها كعنصر مستقل بذاته : له القدرة على إغراء الباحث لكشف التّفاصيل والتسلّل إلى اركان لا يتسنى للعناصر الأخرى، كالسّيناريو والإخراج والموسيقى والتّمثيل، توفيرها، لما للصورة من مساحة شاسعة تضمن تقاطع كلّ هذه العناصر دون أن تفقد كيانها كمقبرة للعين.

أستحضر كتابا صدر منذ ستّ سنوات للمفكّر الفلسطيني / الأمريكي هشام شرابي موسوما «بصور الماضي» وهو من الكتب القليلة جدّا في رصيد المكتبة العربية عن «الصّورة» . إنّ احساس هشام شرابي المتفاقم بالموت سوّغ جمعه لألبومه الخاص ونشره في كتاب سنة 1993، وكانت محاولة فريدة لم يتبعها شرابي بكتاب آخر رغم امتياز المحاولة الأولى وطرافتها.



قد نجد تفسيرا لهذا الانقطاع ، في ترتيب الكاتب لصوره حيث بدأها بصور تجسد ايام طفولته : صورته وهو صبيّ في حضن مربيته وصورة شاطئ عكا كما يبدو في الصّيف.

أمام بيت جده : أي تحريك الذّاكرة الإرادية ، وختمها بصور تحكي نشاطه في الحزب القومي الاجتماعي (مع أنطون سعادة وأدونيس وخالدة سعيد)... أي صورا أفرزتها ذاكرته اللاّإرادية وكأنّي بهشام شرابي قد انفتح على عوالم جديدة وفضاءات أخرى أبعدته عن كلّ ما يتّصل بالصّورة ثم عندما داهمه شبح الموت ارتدّ من جديد إلى الصّورة اي الى ذاته . أليست الصّورة جزءا من ذواتنا ؟

أما الهادي خليل فانه التزم في «رمية النّرد» ترتيبا مغايرا تماما إذ بدأ العرض بصورة الحبيب بورقيبة انتقاها من الذاكرة اللاّإرادية وانتهى الالبوم : بصورة «المرأة

* استاذ تاريخ بكلية آداب سوسة.

المجهولة» وصورة الاخوة وصورة أقران الدّراسة : وهي صور منقوشة ، دون شك في ذاكرته الارادية الباحثة، دوما عن تفاصيل لا يمكن ان توفّرها سوى الصورة.

في بداية 1985 وصلنا كتاب من الكندا عنوانه :

journalisme, Cinéphilie et Télévision en Tunisie

للهادي خليل اكتشفنا فيه عاشقا للصّورة في كلّ تجلّياتها وأساسا في التلفزيون والسّينما وعرفنا فيه المنهج الذي ظلّ هذا الكاتب، دوما وفياً له ، ويعرّفه باستقراء العلامات السياسية من خلال روايته الذّاتية (...) والانشداد الى الجزئيات وفي طرح اشكاليات لها مساس باستراتيجية الكتابة التي لا تستدعي الاعتداد بالصرامة العلميّة».

لكن ماشدّنا، أساسا، إلى هذا المصنّف هو تمسّكه باستقلاليّة الفكر والعقل رغم وضوح ميوله الإيديولوجية وتعاطفه مع «عائلة اليسار الكبرى» حتّى وان حاول إبراز هذا الانتماء في شكل «التّعاطف النّقدي».

ثمّ تواترت العناوين وصدر سنة 1988 :

Sens/Jouissance, Tourisme, Erotisme et Argent dans deux fictions coloniales d'André Gide.

وهو جزء من أطروحة المرحلة الثالثة في الآداب الفرنسية عن صورة المستعمَر في كتابات المستعمِر.

في سنة 1994صدر كتاب : Nouvelles du cinéma وهو الأهم حسب اعتقادي، في سلسلة الكتب بالفرنسية التي ختمها الهادي خليل بـ :

Résistances et utopies, Essai sur le cinéma arabe et africain

ثم تبدأ تجربة الكاتب مع اللّغة العربية في كتابي :

- «العين الشّغوف»

- «العرب والحداثة السينّمائية».

التزم الهادي خليل على امتداد هذه المصنّفات ، سواء منها المكتوبة باللّغة الفرنسية او المكتوبة باللّغة العربيّة، بثوابته التي كشفها منذ نشر كتابه الاول مع محاولة التجديد والرّغبة الواضحة في التّطوير بأن بدأت كتابته تقترب باصرار شديد الى صنف الكتابة الترسلية (خاصة في كتاب Nouvelles du cinéma) ، كما بدأ ينفتح على الثقافة العربيّة (في كتابي « Résistances et utopies » و«العرب والحداثة السّنمائية») وان كان ذلك الانفتاح بتردد واضح ودون حماس في بعض الأحيان.

وعندما وصلنا كتاب «رمية النرد - التلفزة والسّينما والفوتوغرافيا - مقالات في الصّورة»، تساءلنا مباشرة عن الجديد أي عن مدى نجاح الكاتب في الانفلات من فخّ التكرار؟

صدر هذا الكتاب مباشرة بعد مناقشة الكاتب لأطروحة دكتوراه دولة عن «القدّيس» جون جينيه ، فلا غرابة ان تخيّم ظلال هذا المفكر العملاق على صفحات كتاب «رمية النّرد» : لغته، مواقفه ، رؤيته ، صوره ... إذ أفرد الهادي خليل 24 صفحة من جملة 200 لجون جينيه وهو مالم يوفّره لاندريه جيد مثلا او لصالح القرمادي واحمد حرزالله.

غير انه مالم يكن منتظرا وحمل التجديد هو :

- اوّلا : اللّغة

- ثانيا : مجال الصّورة ووظيفتها في هذا الكتاب.

بالنسبة الى اللّغة، نجح الكاتب دون شك في جعل لغته تنخرط نهائيا، ضمن خانة الكتابة الترسلية وجاءت في صياغة جميلة ، ملفتة ، تشدّك اليها بقوّة و تجبرك على اعادة ما قرأته بلذّة شديدة ودون ملل او عناء : (عودة الاطياف) «... حان الأوان أن أجد لهذا الرّذاذ الذّاتي

والحميمي المتسلل، رغما عنّي، في هذا المؤلف رمية النّرد... مجالا آخر. هكذا دوما أتذرّع بمثل هذا الكلام في حين أنّني أعلمُ جيّدا ان الوقت لم يحن بعد. كلّ المقاطع الذّاتية التي احاول من خلالها ايجاد الإيقاع الحقيقي لهذا الكتاب، اليست في النّهاية أشلاء سردية تنتظر فرصتها لكي تتحوّل الى رواية ما؟ لكن لو كتبت الرّواية ولو قدرت على كتابتها، من سيضمن لي انّ الاطياف لن تعود الى مخاصمتي ومصارعتي من جديد ؟ لو اصبحت روائيا، هل سافكّ حقّا، كما تزعمون ، دائرة الاختناق التي اعيش فيها؟

لن انتظر اجوبتكم ولن اغترّ بحججكم الواعظة.

ها انّ العقارب تلسعني وها انّ الافاعي تحاصرني والأسود قد نفذ صبرها في انتظار وليمتها من الغزلان. والأحمرة ماذا تريد منّي هي الأخرى؟ ألم أعطها حقّها بما فيه الكفاية؟ ألم نكن شركاء صامدين في جلّ الاهانات التي لحقت بي والإهانات التي لحقت بها؟ ولماذا الآن تحديدا تؤاخذني النّمور والفهود على خذلاني لها؟ ألم اكسّر على أنيابي كما وجب التكشير في جلّ المسرحيات السّخيفة التي دعيت إليها؟»

إنّه تداخل السّيرة الذّاتية مع الرّؤية الثقافيّة للتلفزة مع علاقة المثقّف «بالميديا» «عامّة وهو مالم يكن ليتوفّر سوى بالكتابة الترسلية التي اعتمدها الكاتب في هذا الكتاب. إذ جاءت لغة «رمية النّرد» منسوجة بعناية فائقة فيها من العناء الشيء الكثير، ولكن بحميمية وبنشوة غير خافيتين، لغة ابداعيّة وليست تقريريّة ، تعنى بالأشياء من خلال تفكيكها للمعنى. فعندما نقرأ النّصوص المصاحبة للصّورة الفوتوغرافيّة في القسم الثالث، نكاد نستغني عن الصورة لقدرة لغة الكاتب على الالمام بكلّ تفاصيل اللّقطة ونشرها ثم إعادة جمعها وتوليفها : (تعليق على صورة تلاميذ في حصّة الرّياضة) «... نرى السّاحة والأسوار البيضاء الموشحة بأشكال هندسية عربيّة. ونرى خلف التّلاميذ شجيرة وبناءات بيضاء واعمدة كانها اعمدة كهربائية...»

هذه القدرة الرّائعة على وصف المكان (الوان البناءات، حجم الشجرة، شكل التّوشيح، نوع الاعمدة) تجعلني لا أتردد في تسمية لغة الكتاب : «بالكتابة الفوتوغرافية» وهو نفس الانطباع الذي احمله على لغة القصّاص والرّوائي التّونسي حسن بن عثمان المليئة بالمعاني الاحتفائية بالمكان.

إنّ الهادي خليل ذو التكوين الفرنسي والذي نجده في كتاب «العين الشّغوف» يكتب بلغة عربية ركيكة وتقريرية تتراوح بين لغة «الصّحافة الصّفراء» ولغة «المناشير السّياسية الفجّة»، ينشر بعد أقل من ثلاث سنوات كتابا يحقق فيه نقلة نوعية ينمّ عن جهد ومعاناة كبيرين خاصة وقد تمسّك، كعادته، بلعبة التّفكيك والتوليف، والتخفّي والتّجلي والكتابة عن مفاهيم معقّدة ظلّت اللّغة تصارعها فتصرع في كلّ مرّة وتعجز عن تطويعها منذ ولادة اللّغة كمفهوم «الموت». يقول عن صاح القرمادي :

«كان مهووسا بالموت لكن بالموت السّعيد المفعم بالبهجة والمتعة، «الموت ليس له راحة اسبوعية» : تلك هي ميزته.

هل كتب القرمادي عن الموت لكي يمكّنه من راحة اسبوعية اي لكي يريحه وتريحه؟ الموت في شعر القرمادي ليس بالفاجعة أو المأساة، وليس مسألة فلسفية ووجوديّة إنّما هو احتفال بالجسد وبشهواته... هل نأتي الى القبر من إبعاد اللّذة الجسدية او من تقريبها؟ ... هل نأتي الى القبر نبكي او نغنّي؟ لكأنّ الموت هو تلك النّشوة التي تغمرنا الى حدّ يصعب فيه الاستقرار على حال واحدة...».

نجح الهادي خليل في تحقيق المصالحة مع اللّغة العربية في شيء من التحدّي والكبرياء البارزين. ظلّ خليل، طيلة السبعينات والنّصف الاول من الثمانينات، متمسّكا بالكتابة باللّغة الفرنسية، اي فترة ساد فيها لدى المثقفين بتونس، وخاصّة مثقّفي اليسار، منطق يقوم على ان «الوطنية» و«القومية» لا تعني سوى رفض كلّ اللّغات الأجنبية وخاصة الفرنسية باعتبارها، حسب اعتقادهم، لغة «استعمارية» لذلك اصبح الجميع، بوحي من هذا الاعتقاد، يكتب باللّغة العربيّة ويحاول «التبرّؤ» من اللّغة الفرنسية (مثلا تجارب محمّد مومن وحمدي الحمايدي وخاصّة كمال قحة) بل انشأت احدى دور النّشر التّونسية سلسلة جديدة باسم «عودة النّص» خصصت لترجمة وإعادة نشر نصوص كتّاب مغاربيين (الطّاهر بن جلّون، إدريس الشرايبي، كاتب ياسين...) وكأنّ هذه النّصوص كانت في غربة عندما كتبت بالفرنسية وعادت وصالحتنا عندما ترجمت الى العربية اي «عودة الابن الضّال».

ولا ادري هل انّ عدم الكتابة بالعربية آنذاك، بالنسبة الى الهادي يكشف رغبة في السّباحة ضدّ التّيار، وهو مسلك غير غريب عن منطقه، ام هل هو عدم القدرة على تطويع تلك اللّغة وجعلها متناغمة مع رؤيته؟ ام هل هو نتيجة للسّببين معا؟ لا أدري!

ثمّ عندما تراجع موقف «الطّيران بجناح واحد»، على حدّ تعبير الشابي (عندما يتحدّث عن جهله للّغات غير العربيّة)، وفقد وهجه وإغراءه وتآكلت وسائله ولم يعد قادرا على الاقناع وعاد أصحاب «عودة النّص» الى اللّغة «الأخرى»، بدأ الهادي خليل رحلته مع اللّغة العربيّة رغم محدودية الرّصيد فكانت النّتائج الاولى باهتة، طبعا لكنّه أصرّ على الاستمرار بل والتفوّق فكان له ذلك في «رمية النّرد» الذي اعتبره ، دون ان يساورني الشكّ، مرحلة جديدة متطوّرة في مسار الهادي خليل بل هو حافز «لمحترفي» الكتابة باللّغة العربية على مراجعة بعض الامور لان لغة هذا الكتاب جاءت مشرقة وحديثة ، متخلّصة من عبء اللّغة التّراثية لا تتملكها عقدة التّعامل مع المصطلحات «المستوردة» يستعملها خليل في سياقها نازعا عنها صفة «المفردات الدّخيلة» فتشعر وأنت تقرأها بأنها ابنة شرعية للغة النصّ مندمجة في سياقه العام ومنسجمة ومتناغمة مع «المفردات الأصيلة» : وتلك شروط تحديث اللّغة. فهل اتقان «اللّغات الأخرى» بوّابة الحداثة؟ لا أدري مرّة أخرى!

إنّ التّجديد في «رمية النّرد» لم يطل اللّغة فحسب بل شمل ايضا مجال الصّورة ووظيفتها. اذ تخلّص الهادي من تحويل الصّورة ، في بعض الاحيان، الى مجرّد تعلّة لتسريب رؤية ايديولوجية او موقف سياسي (مثلا في كتاب ... journalisme, cinéphilie وخاصّة في كتاب «العين الشغوف») بل انّ التّخوم، في «رمية النّرد»، اندثرت بين الصّورة والكتابة عنها حيث تداخلت : تفاصيل الصورة مع جزئيات الوصف مع السّيرة الذّاتية مع الموقف السّياسي مع الرّؤية الايديولوجيّة، فلم تعد تعرف ايهما تعلّة للكاتب : هل الصّورة؟ ام الموقف السّياسي؟ أم السّيرة الذّاتية ؟ من يبرّر لمن؟

ضمّ هذا الكتاب 53 صورة موزعة على ثلاثة أقسام :

- القسم الأول : في الصورة التلفزية : 10صور.
- القسم الثاني : في الصّورة السّينمائية 17صورة.
- القسم الثالث : في الصّورة الفوتوغرافية : 26 صورة.

أثناء استنطاقه للصّور تمسّك الهادي خليل بالمنهج الذي عرّفه بمنهج «الباحث الشاذ المغرم بالجزئيات والمنشدّ اليها» فبالنسبة الى مجزرة سان سالفادور (صورة الغلاف الامامي) لا يكتفي خليل بعرض صورة جثث الطلبة وقراءة

كلّ تفاصيلها (اتّجاه الجثث، ملامح المتفرّجين) بل يرفقها بصورة أحذية الجثث ويسأل بمرارة :

«كيف استقرت هذه الاحذية على تلك الوضعيات النّهائية الغريبة؟ هل تخلّص الطّلبة من أحذيتهم عند فرارهم؟ هل تدلّ فوضى الاحذية على وحشية القمع وشراسته؟».

إنّه اسلوبه المحبّذ في تتبع الجزئيات انطلاقا من اللّقطة العامّة (Plan d'ensemble) ظلّ ملتزما به في قراءته لـ53 صورة معروضة في كتابه :

يقرأ الصّورة التلفزية ليقف على فشل المثقفين الذّريع في تعاملهم مع التلفزة بمن فيهم هو :

«هذا الجامعي والنّاقد السينمائي الذي يتخمّر كلّما تعلّق الامر بالحديث عن السّينمائيين والكتّاب الذين يحبّهم... هذا الرّجل الذي لا ينطق بكلمة او بجملة الا بالاستنجاد ببهلوانية يديه... هذا الشخص القابع في كرسي خشبي والذي يذكرني بالأحدب «كازيمودو» كلّما صوّروه من خلال لقطات «كتفية» او «جانبية» ويسأل في الأثناء :

«هل هو أنا بالفعل؟» «هل اعرفه؟»، «هل أرى نفسي فيه»

الى درجة تجعلنا نسأل بدورنا : هل الى هذا الحد تتسبب الصّورة التلفزية في غربة المثقف وفي انفصامه؟

يستثني الهادي خليل مثقفين اثنين من هذا الفشل ومن ذلك الانفصام وتلك الغربة وهما : صالح القرمادي واحمد حرز الله :

ـ الاول : لأنه « كان يعتقد انّ الصّورة تخفض في إيقاع الحياة وتسمرها في مسرحيّة تلفزية» حسب تعبير الهادي خليل، لذلك لم يلهث وراء الصورة التلفزية ولم تكن ابدا ضمن دائرة اهتماماته وهذا ما جعله، بالنّسبة الى الهادي خليل، يشكّل استثناءا وقدوة :

«علمنا صالح القرمادي، بكلّ تواضع ودون ادنى تفاخر، تلك الفضيلة التي يزداد وجودها ندرة كلّ يوم : استقلالية الفكر والعقل التي لا تعرف الكلل».

ـ اما نجاح احمد حرزالله في «تجربته الرّائدة» على حدّ تعبير خليل، فلأن البرنامج الذي انتجه «ديوان الفن الشعبي» يرى فيه خليل :

«من البرامج التلفزية القليلة التي لا نرى فيها هوّة تذكر بين المنتج ومدعويّه وسيبقى هذا البرنامج الذي برز في نهاية السّبعينات واندثر في مستهل الثمانينات رافدا اساسيا لذاكرة هذا الشعب لانه قربنا بسلاسة من ابداعات اناس عاديين كانت مطامع النّجومية والشهرة والمجد غريبة عنهم وعن عاداتهم» اي الالتفات الى الثقافة الشعبية ممّا ثبّت قيمة احمد حرزالله «كفنّان متواضع ومجتهد»... قريب من الشعراء، يعرف كيف يستمع اليهم ويذكي قريحتهم ويثير فيهم شهية الحكي والخرافة. كان يلتقي بهم في بواديهم وكانوا هم مضيّفيه كما قدّمه لنا خليل في «رمية النّرد».

فهل شرط الرّيادة والتميّز لا يتوفّر سوى في عالم الثقافة الشعبية ؟ ذلك ما يؤكده الهادي خليل في حديثه عن الصّورة السّينمائية عندما يحتفي بالسّينمائيين الافارقة ويصنفهم ضمن الكبار لانهم ينتجون سينما يقول عنها :

«تعنى «بأوساخ» المجتمع اي بالمدمنين على المخدّرات وبالمتسوّلين والهامشيين إذ وجب على الاغنياء واصحاب الملكية ان يشتمّوا رائحة المعذّبين في الأرض وان يفهموا ان «القاذورات» لن ترضى طويلا بان ترمى مثلما ترمى الزّبالة».

كما ان افلامهم تذكّره بافلام ايطالية خالدة أنتجت بعد الحرب العالمية الثانية نذكر منها بالخصوص:

de luigi comencini, «les enfants de la cité ».

Le voleur de bicyclette de vittoria de sica

في حديثه عن الصّورة السّينمائية يتجدّد نعيه للسّينما

عامة، هذا الفن الذي سبق له ان رأى جثته في كتابه الرّائع : « nouvelles du cinéma » عندما علّق على صورة السّكة الحديدية :

«السكة الحديدية : جثّة الاب ام جثّة السّينما؟» وفي كتاب «رمية النّرد» يحدّثنا الهادي خليل عن عودته الى السّكة الحديدية التي شهدت موت الاب والتي ظلّ دائما يراها : «ملطخة بالشحم الاسود الرّمادي» ليجدها «مزدانة بمعلّقات الافلام الملوّنة وكأنّها تستعدّ لاستقبال احتفال بهيج» ويسأل بغضب وبحرقة : «من سيكون عريسها الجديد هذه المرّة؟».

السّينمائيون الذين رافقوا دربه واحبّهم رحلوا، الافلام التي عشقها باعد الزّمن بينه وبينها :

journal d'un curé de " campagne" de Robert Bresson,

"l'age d'or" de louis bunuel

وهما فيلمان يتجاوز سنهما نصف قرن. وحتّى الممثلات اللّواتي عشقهن اصبحن جزءا من الماضي : «Eva gardner - jeanne moreau" - سعاد حسني» لذلك أعلن، بقناعة ثابتة ودون تمهيد مسبق، ان «السينما فنّ يحتضر» وهذا ما يسوّغ مسحة الحنين الطّاغية على مصنفه : الحنين للأفلام القديمة، الحنين لسينمائيين رحلوا والحنين للأسود والأبيض فعلى امتداد المصنف لا نجد سوى صورة واحدة بالالوان وضعها الكاتب في الرّكن الأيسر الاعلى للغلاف الامامي وهي صورة الأم الجزائرية الثكلى : انها صورة وصلتنا من بلد عربي مجاور يعيش احداثا فظيعة وفوضى وغموضا منذ ثماني سنوات، بلد يهمنا مصيره كتونسيين طبعا، اكثر من اي بلد آخر، غير ان الهادي خليل صمت في كتابه عن كلّ ذلك واكتفى بمقاربة تلك الصّورة بلوحة la Madone لمايكل انج فهل ان ما يقع في الجزائر لا تعبّر عنه سوى صورة بالالوان؟ في حين يكتفي خليل بصورة واحدة بالابيض والاسود ملتقطة من قناة cnn الامريكية وتجسد قصف العراق لينفلت في الحديث باسهاب عن العراق : القصف، الدّمار، الامل، الخيبة ، الحزن ، الحصار... على امتداد خمس صفحات.

هل يسكن «الحنين» كلّ وجدانه ولم يقتصر على الافلام القديمة والالوان «القديمة» بل طال حتى الحروب فلم تعد تثيره سوى الحروب القديمة : حرب الخليج التي توقفت منذ 1991 دون ان يقع تجاوز الازمة) وحروب الشرق الاوسط؟ امّا حرب الجزائر فهي جزء من الحاضر وجزء من صور الالوان ولم ترتق بعد الى صنف حروب الماضي وحروب «صور الابيض والاسود»؟

هل فعل «احتضار السّينما» كما يقول، فعله وجعل الكاتب يهرب الى الماضي : الى عصر ازدهار السّينما وسلطانها وشموخها، هروبا يجنّبه ان يكون شاهدا على «موت عشيقة» طالما كرّر انها ستقوده حتما اما الى الجنون او الى الانتحار؟

لا يمكنني ان انسى مشهد الجرّافات وهي تقوض جدران قاعة السينما الوحيدة بمدينة القيروان «الكازينو البلدي» منذ حوالي الشّهر: تلك القاعة التي احتضنتنا وعلّمتنا ومتّعتنا وخصّبت مخيالنا فترة طويلة من حياتنا تحوّلت في ساعات محدودة الى ركام من الحجارة والحديد والرّمال لتدفن كل تلك الايام الجميلة ببرودة قاتلة .

اختفت القاعة وانتحر صاحبها في السّجن وتحوّل قاطع التّذاكر «عم بلقاسم» (عاشق فريد الاطرش) الى متسوّل لا يحظى سوى بعطف من بقي من روّاد تلك القاعة، واختفت معينة اماكن الجلوس (plaçeuse) ولم يبق لها اثر في المدينة ولا يعلم احد اين اختفت ولا ماذا حلّ بها! هل هي لعنة السّينما حلّت بالجميع ؟

هذا المصير الدّرامي للسّينما جعل الهادي خليل عاجزا مكتفيا بدور النّاعي ، الباحث، دون جدوى، عمّن ينعاه فيقوم بنعي نفسه قبل الاوان ويوصي بان يكفن بمعلقات الافلام التي أحبها :

«les rapaces» d'eric von stroheim (1925), «riz amer» de santis (1941), «la soif du mal» d'orson welles (1958) «los olvidados» de louis bunuel (1950), «mouchette» de robert bresson (1967), «les damnés» de luchino visconti (1969), «l'homme qui aimait les femmes» de françois truffaut (1977).

وارضاء لأحباء السّينما العربية فانه أوصى بان يلحف بمعلقات 3 افلام عربية :

«باب الحديد» ليوسف شاهين (1958) و«المومياء» لشادي ع . السّلام (1969) و «كفر قاسم» لبرهان علوية (1974).

منذ سنوات والهادي خليل لا يكتب، تقريبا، الاّ عن السّينما : يعترض بكلّ جرأة على ما كان يراه رديئا، ويصفق ويفرح فرحا طفوليا كلما شاهد فيلما جيّدا او حتى لقطة واحدة جميلة لكن منذ مدّة بدا مسكونا بخيبة لا حدّ لها وشعورا قاتلا بالنّهاية فانكفأ على نفسه ملتجأ الى ذاكرة مغمورة بحنين لا افق له لكنه لم يكن حنينا عقيما اذ سرعان ما اوحى لخليل بامكان توسيع مجال الصّورة وتخليصها من القبر الذي فتحته لها السّينما ومن سخف التلفزة واعادتها الى بحرها ومصالحتها مع ذاتها اي مع الفوتوغرافيا .

ذلك كان المستوى الثاني من التجديد الوارد في كتاب «رمية النّرد» فمن الاحساس بالموت في «nouvelles du cinema» الى السّقوط في غمرة الحنين في القسمين الاول والثاني من «رمية النّرد» الى الانطلاق نحو آفاق جديدة للصّورة في القسم الثالث. انّها عودة الفينيق والإضافة الموحية بحياة جديدة للصّورة.

نجد في القسم الثالث 26 صورة اي حوالي نصف الصّور المعروضة في الكتاب، تنساب في ايقاع سريع وفي فوضى مقصودة ، تختلط فيها الجثث بالمومسات والممثلين وصور الماضي بصور المقاومة.

الموت في القسم يضمر حياة اخرى اجمل وارحب تحتوي الموت وتنطلق به نحو فضاءات جديدة اي نحو عالم تختفي فيه كل اشكال الاهانات إذ يعرض 6 صور للموت ويقابلها بـ9 صور للمقاومة (مقاومة الفلسطينيين ومقاومة المثقفين بالغرب).

يبدا العرض في القسم الثالث وتتدفق الصور ليصل بنا الكاتب الى صورة «المرأة المجهولة» وهي نفس الصورة التي علق عليها في كتابه:

«la photo de la mère , mais où est celle de la fille?

(nouvelles du cinéma)

وترجمتها : «هذا هو الماضي : فأين هو المستقبل اذن؟» فبعد ان اعتقد ان الصّورة الفوتوغرافية تشكل منقذا للصّورة نجده يعود مرّة اخرى الى حيرته فلا يقتنع بما حاول اقناعنا به على امتداد 54 صفحة ويتجدد المازق وتنغلق الدّائرة. يقول الهادي خليل : «أليس هذا الكتاب في نهاية الامر عبارة عن سلسلة من الالغاز السينمائية المختارة؟».

يعشق الهادي خليل في طفولته وشبابه السينما التي ابهرته باحداث سريعة الايقاع بل يستحثها على مضاعفة السرعة متحدّيا ظهر الغيب، مالكا يومه عندما يغالب موت الاب بمشاهدة فيلم كرتون. ثم يتقدم الزّمن متحديا التحدي فيلتجأ الهادي خليل مذعورا الى الصّورة التلفزية ذات الاحداث البطيئة الايقاع والحركة ليدفن فيها عينيه علّه يخفف من سرعة الزّمن بمصاحبة صورة تفنن صناعها في تجميل البطء بشتى انواع التوابع واللّواحق

والمكملات.

لكنّ سرعة الزّمن تتضاعف وبطء الحركة في الصّورة التلفزية يؤدي الى بلادة الذهن، فهل تكون الصّورة الفوتوغرافية هي المنقذ؟

لا اعتقد وليست لديّ اوهام يقول خليل :

«هاإنّ اشياء كثيرة تغيّرت بصفة مذهلة، هل جيل السّبعينات الذي انتمي اليه تجاوزته الاحداث ولم يعد يصلح لشيء يذكر؟»

انها القناعة بحقيقة التغيير كمثل القناعة بحقيقة الموت التي أوهمنا بتخلّصه من كمّاشتها بالمقاومة. لكن أنّى له مواجهة سرعة الزّمن ومنطق التغيير ؟ فيسأل باضمار:

«هل جيل اليوم الذي وفروا له الحواسيب والعاب الفيديو والمحطات الفضائية والبريد الالكتروني والهاتف الجوّال والرّهانات الرّياضية وغيرها هو الجيل المؤهل اكثر من غيره للضياع وللمسخ بشتى انواعه ؟»

لقد انكشفت اللّعبة «ياصاحبي» وخطابك الموجّه لجيل اليوم مردود فهو جيل تضحكه كلمات من نوع «الضياع» و«المسخ» و«الاستلاب» و «الغربة». فان كنت بائعا للغربة فان من يشتريها كثّر، انت مطالب اليوم واكثر من اي وقت مضى بتعديل عقارب الساعة فالزّمن لم يعد الزّمن والصّورة لم تعد الصّورة. لقد قمت بالدّوران والتحليق حول عوالم اندثرت او هي في طريق الاندثار : تحدّثت عن كلّ أنواع الصّور التي رافقت الآباء والاجداد ورفضت النظر الى صورة العصر : الى صورة لا تقاوم مهما ارتفعت الحجب ، صورة افتتحت ، ذات دورة، مهرجان كان السّينمائي : انها الفيديو كليب التي اختزلت ببراعة فائقة : الكارتون والسينما، والمسرح والتلفزة والموسيقى والفن التشكيلي... دون تمطيط او استبلاه ... انها صورة ذكية تخاطب جيلا نهما، صورة المخيال الجديد : كيف يتسنّى لك ايصال رسالة ذات مضمون كوني وفي وقت قياسي وبجمالية مبهرة ؟ تجد الاجابة في clip مايكل جاكسون : او في earth's song. they d'ont care about us أعادنا عالم الكليبات الى متعة الفرجة واعاد الى اذهاننا (اي اذهان جيل السبعينات) حقيقة بسيطة كدنا ننساها : كما تفرز الحياة الموت فان الموت تفرز الحياة (جورج بوليتزار G.politzer).

نستقبل القرن الجديد بصورة جديدة تختزل تجارب قرن ونصف من تنويع الصورة بل وتطمح الى ان تكوّن تقاطعا لكلّ الفنون مع الوعي بكلّ ما حدث من تحوّلات لا نعرف بالتحديد ان كانت حقيقية او مصطنعة، عميقة او سطحية، منتظرة او فجئية، سلبية او إيجابية : المهم اننا امام صورة جديدة وكفى.

تجاهل الهادي خليل هذا المنعرج الجديد للصّورة وعاد الى الفوتوغرافيا وبدا مستريحا للصّورة القديمة وكأن «حيرة الحداثة» لدى المثقف التّونسي لا يمكن ان تؤدي الاّ الى «راحة القناعات الكلاسيكية»؟!

لكنّ غرام الهادي خليل بالفوطوغرام يغفر له هذا التّجاهل ويسم كلّ أعماله بالطرافة ويجعلنا نأمل منه تنويع الكتابة واقتناص تفاصيل جديدة من «الكليبات» أو اي نوع آخر من الفوطوغرام.

** تم تقديم «رمية النّرد» من قبل الأستاذين عبد الجليل بوقرة ورضا الملّولي ضمن أنشطة نادي (كتب وقضايا) بدار الثقافة ابن خلدون جانفي 2000.

المـوكـــــب

ابراهيم بن سلطان *

... قدماي تحملانني بخطى ثقيلة نحو غرب المدينة ..مقبرة «فرج الله» حيث ينام ابواي مازالت بعيدة ..الأزقة والأنهج لم تعد كما كانت ولا المباني ولا الدكاكين ولا المزارات .. الطرق رصفت وعبدت تعبرها سيارات كثيرة والمباني شمخت زاهية تفترش بعضها قصاع التقاط تلفزي صغيروكبيرة والمتاجر العصرية أشرعت أبوابها الفسيحة تعرض واجهاتها البلورية السميكة الملساءخيرات الدنيا ووسائل الترفيه والنعيم ..الحركة غدت حافلة ..محطات « التاكسيفون» تنتصب هنا وهناك ..المقاهي حاشدة ..معامل تعليب التموريؤمها عمال وعاملات سافرات وجوههنّ المشرقة... فتيان وفتيات المعاهد يروحون ويغدون جادين ... سواد الاثواب بدأ يتناقص في الدروب ومزارات الأولياءوالزوايا بيضاء وخضراء تخفق فوقها أعلام متنافرة الألوان والأشكال تعلوها وعديد المآذن نجوم تحضنها أهلة.. الفنادق ترتفع شاهقة تلجها قوافل السياح القادمين من بلدان «الأورو» لينعموا بجمال الواحة ولفح الصحراء ومشهد الأصيل البديع..

أتذكرين ابنك أيتها المدينة ؟

أنا عبدالكريم ولد الشافعي الأسمر وبركانة السوفية العائد إليك بعد سني الغربة! معابرك الضيقة والفسيحة مازالت تحمل صدى خطواتي.. مجازات الآجر الندي المقوسة في الأحياء العتيقة المسقوفة بجذوع النخل وزواياها الظليلة الرطبة شهدت ركضي مع الأتراب ..ومنازلها العالية بأبوابها الخشبية نصف الدائرية الضخمة الأقفال الثقيلة حدائد الطرق و«دكاناتها» المريحة المرتفعة عن الأرض بمقدار ذراع المشرفة على المارين والمارات تذكر عبث طفولتنا وشقاواتنا.. على ضفاف السواقي حفلت مواعيد حبنا الصغيرة وعلت أهازيجنا متساوقة مع خرير المياه تعانق عراجين التمر في مواسم الخصب ..والنخيل برائحته المميزة وعبق الأرض المعطاءحضنا أحلامنا والأماني وسحب دخان تنطلق من جوف الغابات في الأماسي محملة بروائح الطبيخ والشواء والنبيذ يرافقها شدو السكارى ووجدهم .. غادرتك فجر خريف على متن الحافلة المتجهة الى العاصمة ..حين حدثت أبويّ بماجرى شهقت أمي مروعة وقد تهدج صوتها وهي تضمّني إلى صدرها الرحب :

- لم فعلت هذا ياكبدي ؟من لنا بعدك لومت؟ ثم أضافت وهي ترتدي ملاءتها السوداء قبل أن تمضي إلى سوق «البياضة».

- الحمد لك يا رب !سأحمل شمعات إلى سيدي «بو علي»(1) و«سيدي لحمادي بوعجاجة» (2)و«سيدي حسن عياد»(3) ساكن الواد !يجعلهم معانا وحذانا ! أما أبي فظل صامتا ...

استغرب الجيران فعلتي وقال بعض الوجهاء من التجارومالكي النخيل:

- ما فعله ولد الشافعي جنون!

وزينب بنت العربي الفوال عضت إبهام يدها جزعة وقد تراءت لها لحظات تلاقينا الخاطفة بسقيفة منزلنا كلما جاءت تطلب من أمي حاجة .. ثم ولولت :

* قاصّ تونسي

ـ ووه!ووه!

..كان الرئيس يحل بيننا كل شتاء ليشاركنا دفء مدينتنا فيقضي شهورا من شيخوخته التي طالت بنزل «أقمار الصحراء»..

كل صباح،يقوم بجولته العادية في ربوع الواحة.. قال بعض العارفين فيما بعد :

ـ لوسأله النافذون منا ـ أيامها ـ عند كل «رحلة شتاء»طلبا لأصبحت نفطة «جوهرة الجريد»! سامحهم الله!

لقد حرموها خيرا كثيرا كانوا يرددون أمامه :

ـ لا شئ ينقصنا سيادة الرئيس! فرحتنا بوجودك بيننا لاتعادلها بهجة!

.. علي الإقدام على مانويت ! قدتموت ياعبد الكريم ! ليكن مايكون !»

..لا حركة بالواحة إلا هديل اليمام المتراقص على سعف الغصون يستقبل اليوم الجديد !يدنو الموكب .. الرئيس يتوسط أفراد حاشيته وأحدهم يتبعه بأريكة وكلما تعب سارعوا بها ليرتاح بعض الوقت .. الموكب يتقدمه حارسان مديدان،يماشي الرئيس مساعداه وطبيبه الخاص ومسؤول الناحية وخلفه حارسان قويان ..ترددت ثم ألقيت بنفسي من أعلى نخلة سامقة تسلقتها باكرا في غفلة من كل العيون ! لم أكد أقع أمامه ملامسا الأرض حتى انقض علي رجال شداد وقيدوا يديّ إلى الوراء بكلابشاتهم بعد ان فتشوا جيوبي وحزامي في لمح البصر! من أين خرج كل هؤلاء؟!أنزلوامن السماء؟! أم انشقت عنهم الأرض أم انبثقوا من جوف النخيل ؟؟!!

صرخت :

ـ دعوني أقابل سيادة الرئيس!

أمرهم بترك سبيلي فرفعوا أيديهم عني متراجعين مسافة خطوة متحفزين لكل حركة تبدرمني.. نظر إلي سائلا :

ـ ماذا تريد؟

ـ جواز سفري سيادة الرئيس !

ـ ماذا تعمل ؟

ـ أجابه مسؤول الناحية :

ـ طالب بفرنسا !

ـ التفت الى أحد مساعديه:

ـ أعطوه جوازه !

ـ خاطبني مسؤول الشرطة بالجهة :

ـ أليست لدينا مؤسسات وقنوات اتصال ؟!

ثم أضاف وهو يسلمني جوازي :

ـ نرجو أن لا تسيء إلى بلادك وإلينا هناك! صمتّ ..

ـ حين علم العروسي رئيس الشعبة بفعلتي تعجب لتهوري قائلا:

ـ هذه فعال «الحشاشين» كان بإمكان أعوان حراسة سيادته أن يطلقوا عليه النار فيقتلونه «وتمشي فيه وفي الحشاشة» أليس واجبهم حمايته؟!أمّن العمدة وممثل اتحاد الفلاحين على كلامه ..

ربّت على جيب سترتي الداخلي حيث جواز سفري وقدماي تطآن أرض العاصمة وهواؤها المضمخ برائحة البحر يداعب أنفي ويملأ رئتي.. أطلقت آهة طويلة .. دخلت ميناء «حلق الوادي » تاركا خلفي العاصمة بضجيجها وعجيجها وهرجها وزحامها وعابريها العجلين و«الكوفة الصغرى» (4)بنخيلها واهليها الودعين وأصائلها الرائقة ومواكبها وأوليائها الصالحين .. بعد ساعات ،كانت باخرة «الحبيب»تشق بي « المتوسط» مع آخرين نحو بلاد «جان دارك»«وفولتير»..

.. بلغت المقبرة فرأيت أنفارا يوارون ميتا جدثه مرتلين القرآن مستغفرين اللّه مسترحمين والشمس تميل نحو الغرب شديدة التوهج ..

---

(1) و (2) و (3) من أولياء نفطة الصّالحين.

4) تسمية أطلقت على نفطة في القديم

محطة الرغبة

سعد محمد رحيم *

الريح لاذعة،والأفق أحمر متوهج ،والغيوم تتفرق وتلتحم أما خطوط السكة الحديدية فتشكيل محير لم يستطع الرجل النحيل ـ البائع الجوّال في القطارات ـ فهم تشابكها منذ عشرين سنة .

انه ينتظركالعادة..قال لحارس المحطة :

ـ أنا دائما انتظر .

قال الحارس:

ـ كلنا ننتظر ..من لاينتظر شيئا ينتظر الموت،أما الموتى فينتظرون يوم الحساب. وعندما أطلق القطار زفرته الأخيرة كان هو ضجرا ،مضعضعا بعد أن تمدد على ظهره طوال ساعتين بعينين مفتوحتين في قاعة انتظار المحطة.

وكان يهم بالصعود حاملا صندوقه الفارغ حينما هبطت هي.. كانت تحمل أشياء كثيرة.. أكياس وعلب ومجلات ..التقت عيونهما ..قالت كأنها تعرفه منذ زمن بعيد :

ـ أحمل عنيّ.

لم يتردد ..حمل في صندوقه أشياءها وتبعها . كان الأفق يزداد احمرارا حين عوى القطار ومضى.

... ●●●

في تلك الليلة خبر الرجل النحيل طعم الانثى للمرة الاولى..كان متوترا ،وكانت هائلة.

في البدء طلب كأس ماء..دعته للدخول.

ـ كما ترى ..أنا وحيدة

وبعد ساعة عرضت عليه أن يعمل عندها فوافق من دون أن يعرف أي عمل تريده أن يقوم به. أعدت طعام العشاء..الأطباق كلها كان فيها لحم ...أكل بنهم وهي تراقبه، وإذّاك سقط مطر غزيز وانقطع التيار الكهربائي..راحت تتلمس في الظلام ...أحسّ بأنفاسها قريبة منه وكاوية، وعندما دوى الرعد طوقته بذراعيها العاديتين.

همست :أنا خائفة. وكان خائفا..أي شيطان وأية متاهة ؟ قادته في الظلام الى غرفة النوم. كانت تعرف الطريق، وكان هو كالأعمى.. وبقي المطر ينهمر طوال الليل.

... ●●●

لم يجرؤ أن يسألهامن أين يأتيها هذا المال كله ..كانت محصنة ومنيعة ضد الأسئلة .. حمل فأسا . وهو الذي لم يحمل فأسا الا في النادر . ليشذب لها اشجارالحديقة الخلفية لبيتها .. كانت أشبه ماتكون بالغابة، وقد أصيب برضوض، وكاد يقطع اصابعه.

بعد اسبوع أحس أن الهشيم الأسود في دخيلته قد احترق وان الدم الفاسد قد خرج منه ، وأن للحياة مذاقا عجيبا لم يجربه من قبل . فكر انه شئ كالحلم. قال في سره «ان هذه هي السعادة ولايمكن للمرء أن يمني النفس بعيش أعظم من هذا .»

كان مشبعا ومفتونا ولحظاته ممتلئة، يطارد توجسه ليواريه /توجسه من انها ربما طلبت منه أن يغادر جنتها الخيط العكر الوحيد في فضائه المصفى. تولاه شعوركما لو انه انتشل من فراغ .. من سديم الجفاف، من الطريق الجرداء المستقيمة التي لاتؤدي الاالى الموت... مباشرة أدرك أنه دخل منطقة اللامعقول حيث العذوبة والخمول اللذيذ والرواء والرضا. وكلما صعّد تفكيره هكذا ليحتوي هذا العالم البكر السعيد البكر الرائق الذي ولجه

* قاصّ عراقي

بالمصادفة أو بالحظ الذي لايستيقظ سوى مرة واحدة في رحلة العمر تردد نداء معذب من ركن خفي في عقله من أن صيرورته العظيمة هذه ليست منطقية و ليست مبررة، ولايمكن أن تكون إلا وهما مؤقتا سيتبدد حتما نتيجة زلزال سيقع لامحالة في أية لحظة .

ودّلو يقبض على لحظته الكائنة، وان يتشرنق داخلها ، وان يثبتها اويجعلها تمضي هكذا، حارة مشبعة، مكتفية بذاتها، وأزلية.. خارج الزمن،خارج المنطق، خارج المعقول.. فوق الكينونة وفوق الحلم وفوق الوجود .

...

●●●

قالت له : تكلم .

قال : عم؟

قالت :عن النساء

قال : امي ماتت السنة الماضية

قالت : لا أحب التحدث عن الموتى

قال : عمن أتحدث اذن!

قالت : كم انت برئ؟!

لم يفهم ..اتسع بياض عينيه فأطرق وكان حائرا وأخذت المرأة تدخن، ثم قامت لتجلب القنينة ذات السائل الأحمر..صبت منها في كأس وناولته.

ـ اشرب

ـ لم احتمل طعمه في المرة السابقة

ـ أمك ماتت مبكرة..أتساءل إن كانت فطمتك؟ استشعر نبرة السخرية في صوتها فامتلأ بالمهانة والقلق..لكأنها ملّته ولم تعد بحاجة اليه..شبعت منه وستلقيه عاجلا إلى عرض الطريق.. هذا الخاطر المداهم جعله ينتزع الكأس من يدها ويفرغ السائل الحارق في جوفه.

قالت بتهكم :

ـ أنت تثير الشفقة، والضحك .

لم يفهم ..كرع كأسا أخرى ..كان يقاوم حرجه واحساسه بالمهانة والقلق بتناول الشراب.

الكأس الرابعة ايقضت فيه جنية لم يعهدها من قبل وأبى أن يقرب الكأس الخامسة على الرغم من إلحاحها . ولما عجزت عن اقناعه استلقت على السرير... ثنت احدى ساقيها فتراجع الثوب الوردي القصير الشفاف الى ما فوق الركبة وراح ينزلق حتى تفجر البياض المتشرب بدم النشوة..صرخت الفاكهة المحتدمة الملفوفة بقوة الرغبة وهي تتكشف رويدا رويدا بجلالها وجبروتها وتهورها واستفزازيتها حتى احس، وهو الجالس،قبالتها مثل كاهن ذليل ، بان الهواء الذي بينهما سيلتهب، وسيكون الحريق.

كانت ترمقه باغراء لا يردّ، ثم بدأت تضحك .. استغرقها الضحك طويلا وكانت تضحك حين احتضنها .. صفعته تسمر ذاهلا قبل أن يصفعها هو أيضا .. قامت وعيناها تتأججان..صفعها ثانية ..انقلبت على ظهرها..كان هائجا ..مزق ثوبها فبان كل شيء وكانت تصارع .

ـ انتَ كلب

ـ انتِ عاهرة

للحظة أدرك انه مجنون، غير أن عليه أن يصل بجنونه الى الذروة والا ما الفائدة؟ وأخيرا ارتعش بقوة، نافضا بقايا آماله على حواف غورها اللاهب.. كان يلهث وكانت تفح عندما تركها وتراجع إلى الوراء.

ـ اخرج قبل أن أستدعي الشرطة وكان عليه أن يذعن ويغادر..

دخل جوف الظلمة وهو يفكر «لماذا كلّ هذا الذي حصـــل ؟» ولم يفهم ..كانت الريح تهب بعنف وكان من العسير عليه تحديد اتجاهها.. لم يكن هذا مهما .. كان هاجسه أن يلحق بقطار الفجر فاسرع يحث خطاه متخذا طريقا مدلهمة وما كان متأكدا من أنها الطريق التي ستوصله الى المحطة.

امـرأة الحجـــرة العلويــــة

أنور عبد العزيز *

البيت الكبير بغرفه الصغيرة المصفوفة بشكل دائري في ذلك الزقاق الضيّق المظلم، حركة لا تهدأ، وصخب الأطفال والأحياء فيه، ضجيج أبدي لا يوقفه ويطفئه الا الغروب خاصة في أيام الشتاء، أما في نهارات الصيف ولياليه فلا يعطّل حركة تلك المطحنة الصاخبة الا التعب الكبير وعندما يهجع هؤلاء الشياطين بأسمالهم ووجوهم وأرجلهم المتسخة هالكين في نوم عميق كأنه الموت، غرفتها ساكنة متوحدة معزولة تصعد اليها بدرجات كبيرة عريضة متآكلة منخورة كأثر قديم، كان شيئا متعبا صعود هذه الدرجات بعمرك الصغير ورجليك القصيرتين ولكنها (نانه) الحلوة الطيبة المؤنسة العذبة الرقيقة كالملائكة، كانوا يسمونها الغرفة الأولى ولكنها في العدّ كانت العاشرة فعندما تبدأ عدّ الغرف تبدأ من الأسفل ولولا وجود (نانه) لما عرف أحد وجود غرفة عاشرة، فقد كانت منزوية مخفيّة وكأنما أريد لها أن تظلّ بعيدة عن العيون، لم تكن كالغرف العادية، كانت أشبه بقبة صغيرة في جامع قرية صغيرة، كان بجانبها مرحاض متهدم صغير وحوض حجري يتكفل الصغار بملئه. وهم فرحون لاهون لاعبون. من صنبور الدار الكبيرة ولا يتركونه فارغا، وثمة أباريق مملوءة فالماء حياة لنانه وطهور وقداسة حتى بعد أن عميت لم يكن أحد من أهل الدار - خاصة النساء والصغار - يهمل هذه المسألة، فما عرفوا للشيخة غضبا أو احتجاجا أو علوّ صوت الا عندما يقل لديها الماء، وبهذا المرحاض الصغير وحوض الماء تميزت الحجرة وكأنها جناح مستقل يمتلك خصوصية أعطت الشيخة حق العزلة والتفرد .. تجاوزت الثمانين من العمر، أتخيلها الآن نورا بهيّا ووجها جميلا صافيا وهي تجلس على حصير بال في الحجرة الجرداء الا من بضعة أوان وحاجات زهيدة متفرقة ودولاب عتيق بجانبها لا أبواب له وابريق ومكنسة، كنت مسحورا بهذه الحجرة ووجه (نانه) وبالرفوف الكبيرة السبعة المعلقة على الجدران الممسوحة من أي لون، حتى طلاء الجص بات بعيدا عن لونه الأبيض أو ما يشبه لون الجص، كانت وقورة صامتة غائبة عن كل ضجيج وكأنها شيء غير موجود أو كأنها ليست من هذا العالم، جسد نحيل ساكن ووجه ذاهل وشفتان متمتمتان بأدعية وصلوات قدسية، كم كانت جميلة بيضاء نقية كثلج، ترتدي ثوبا أبيض نظيفا من خام سميك حتى في أيام الحر معلّما بخرقة خضراء مخاطة بعناية، متمنطقة بمسبحة طويلة ملفوفة بدورتين على جسدها الهزيل، لم تكن تضجر من كثرة الصاعدين اليها والنازلين، أغلب أهل الدار من أقاربها وحتى الغرباء من سكنة الدار كانوا يصعدون اليها وصارت زيارتها اليومية طقسا مباركا لهم خاصة في الصباح قبل الذهاب لأرزاقهم وعند العودة في المساء، كان استقبال النهارات وتوديعها . وللجميع . بمعانقة هذا الوجه النوراني والتبرك بتقبيل يدها اطمئنانا وانسا وبشارة خير ومجلبة للعافية والأمان، برغم أنها كانت - أغلب - ساعاتها تائهة ساهية مغمورة منتشية بعالمها الخاص ودنياها، فهي لم تهمل أحدا ولم تبخل بنصيحة ولم تغفل عن أي أحد أصابه خير أو شر، كانت أمّا للجميع وجدّة تحنو على كل الصغار، حتى سامي لم تكن تضجر منه وهو يشكو لها - وبالحاح - زوجته هاجر المشاكسة، ولولو كانت تهاجم زوجها مستغيثة بنجدة

* قاصّ عراقي من الموصل

(نانه) ولكنها لم تسمع منها الا التقريع الهادىء المؤدب الرقيق الناصح بحب الزوج وخدمته واحترامه ومحمد حسين الشرطي الغريب المقطوع صارت له (نانه) أما وأبا وعشيرة، وحلاوة الصبيّة النشيطة الحلوة المتوهجة بحب الشيخة تصعد اليها عشرات المرات تلبي طلباتها، تطعمها، تبعد عن طعامها القطط التي تحبها الشيخة والتي تتجمع حولها وفي أحضانها، وكانت تمنح (فتوح) أوقاتا طويلة، كانت تحب (فتوح) المرأة الطيبة الوديعة حبّا عميقا خاصا، فهذه المرأة المتعبة ـ طيلة العمر ـ تستحق محبة الشيخة وبركاتها، وهي تفدي نفسها لكل محتاج وفي أية ملمة أو محنة لكل ساكني الدار الفقراء، حتى الأغراب، وكانت تحمل وجها مهموما وعينين دامعتين بحزن هؤلاء الناس ومصائبهم وحيرتهم حتى غلب عليها إسم (أم الدموع) وكان كل حديث لها مع (نانه) يحمل سرا يجهله الآخرون، لكن الجميع كانوا مطمئنين أن (فتوح) عندما تحاور الشيخة لا بد من أن تخرج في النهاية بحل للمشكلة مهما كانت صعبة وعسيرة، صارت الشيخة ـ حتى للأغراب ـ ملجأ سر وسلوى وعزاء وهم يواجهون قدرهم وحياتهم القاسية المعذبة، فقط كانت تكره الثرثارين ولا تحتمل الثرثرة ولا تقبلها الا من الصغار فتزيدهم وتحثهم وتشجعهم على حلو الحديث، ترى الصغار وقد تجمعوا قرب رجليها وأمامها يحلقون فيها وكأنها فرجة أو منظر غريب، وما كانت تسهو عن أهل الدار الا عندما يزورها شيوخ وشيخات ذوي هيبة ووقار برغم نحولهم واصفرار وجوههم الشاحبة، يأتون أحيانا جماعات أو بأعداد قليلة، كانوا يجلسون أمامها بحياء ومحبّة وتقديس وكأنهم في حضرة نبي أو ملاك، يجلسون صامتين، ثم يخرجون أكياسهم منشغلين باعداد لفّافات التبغ وعيونهم معلّقة بالدفوف الزنجارية الكبيرة وحلقاتها المعدنية وكأنهم يتأملون معشوقة طال بها الانتظار، بعد أن تأذن لهم ينهضون، يلمسون الدفوف برهبة وشوق طاغ، ثم يبدأ كبيرهم بعد أن يبسمل ويحوقل ويصلّي على النبي ويطلب الصلاة على الحبيب محمد بنقر خفيف على الدف كفنان ماهر، ما ان يتصل النقر على الدف حتى يتصاعد النغم قويا لتتحرك بقية الدفوف والشيخة كتلة من فيض ربّاني تدور برأسها نحو اليمين واليسار، وبعد أن يمرّن الأول حنجرته بصوت خافت في البداية حتى يعلو رنين الصوت وصداه هادرا مثيرا عشق الروح وصبابات النفس ووجع الهمّ الانساني ليجد له متنفسا :

حلو ذكر الرسول بطيب تعليله
ومحسوب الوكع شيخه يباريله
رفاعي رفعتي بيكم رفع رأسي
ملاذي ونصرتي وذخري وحرّاسي

ويتلون النغم الحزين المستنجد بالله وبالرسول والرفاعي لتحرير الانسان الضعيف من همومه وعذاباته. الصمت يلف الدار الكبيرة وقد التمت النساء وتجمعن وتكورن بعباءاتهن أمام غرفة الشيخة وتسلق الأطفال الدرجات العريضة محاولين رؤية الشيخة ومريديها وحركة الحلقات الرنانة في الدفوف الكبيرة وهذا الشيخ الذي بلغ به الشوق والوجد منتهاه فلم يصبر على الجلوس فنهض متمايلا بهوس عنيف مع رقصات الدفوف الساحرة المثيرة :

يا عشّاق النبي صلّوا على الماحي
أبو ابراهيم ذخري و بالحشر غادي

لم تقاوم النساء، لم يستطعن صبرا، بكين دمعا ودما ألما وحسرة وشوقا تخفيه أسرارهن الدفينة وترقبا للمجهول الذي يعانين أسره وغمّه وبلواه :

أنادي من عظم همّي وبلواي
ولا لي غيركم يظهر اعداي

وتحلو التعليلة ويصخب عزف الدفوف هائجا وحشيا حارا متدفقا كسيل، وتضطرب النساء، تنحسر العباءات

ليتمايلن وقد نشرن شعورهن بلا وعي، وكانت فرصة للأطفال التمتع بهذا المنظر بين هؤلاء الشيوخ وقد هاجت بهم المشاعر الجامحة وبين شعور النسوة المتمايلات كرايات مرفرفة والشيخة التي ما عادت تعي وجودها وقد ذاب فيها وتلاشى الزمان والمكان، العتابه والنايل والسويحلي أصوات حنين تعبّر عن غربة هؤلاء الناس وحزنهم وأشواقهم الغامضة وتوقهم لمعرفة السر الكبير الأبدي لسبب وجودهم وقهرهم، وها هم الدراويش والمريدون والتابعون ـ وللشيخة وحدها سرهّا الخاص ـ يكشفون للحيارى أسرار الحب الربّاني والوجد المجبول بدم المهج والقلوب :

سار بسرّ الباز يا منوة المعتاز

اللاذ بيكم فاز يا قطب الأقطاب

يستمر اللحن شجّيا يتهادى حزينا بأسى لوعة العشاق وذوبانهم في ذات الله والمحبوب :

محبوب كلبي ما سليتو ساعه

منراد روحي لبّيتو بالطاعه

ثم يتحول لحنا سريعا خافقا قويّا مندفعا لينكسر بعدها هادئا وقد هدأت النفوس، ثم يخفت اللحن شيئا فشيئا ليتلاشى الى سكون، يفتح أكياس التبغ لاعداد لفّافات جديدة تدفع ثقل العواطف وتمتصها وتنفخها دخانا يتجمع ثقيلا في فضاء هذه الحجرة الضيّقة لا يجد له مسربا الا في العيون الدامعة المحمرة كانت (نانه) تضيق أحيانا بوجودها ويؤذيها الضجر فتلوذ بفتوح ليتسليا معا، مرة تحرشت فتوح بها مذكّرة اياها بعمر أفندي وكعادتها عندما يذكر لها هذا الاسم تجيب بابتسامة صامتة تخفي بها سر حزنها، لا أحد يعرف من الذي هجر الآخر، أهو الذي ملّها بعد أن رآها غارقة في عالمها الجديد، أم أنها هي التي هجرته ولم تعد تعي وجوده، لا تذكر شيئا أبدا، لكن لا أحد سمعها يوما تذكره بكلمة سوء، عندما يأتي ذكره ـ وقلّما يحدث ذلك ـ تجد صمتها عميقا موجعا، وتحس انها ما زالت محبة له وفيّة لذكراه، حدث ذلك منذ ثلاثين عاما، هجرته هي أو هجرها، أو اتفقا على هذا الفراق الهادىء المسالم، ذلك ما لا تتحدث به (نانه) حتى لفتوح، ولكن (فتوح) قالت مرّة ـ ولا نعرف هل اخترعت هي هذا الخبر أو أنها سمعته من نانه ـ ذكرت فتوح أن عمر أفندي بعد أن صبر طويلا يائسا على هذه الحال واجهها بقراره النهائي :

اسمعي يا كلشن ان ظللت ساهرة كل ليالي العمر وأنت تندبين وتبكين سيحرق السهر جسدك وعقلك وتطفىء الدموع عينيك، ستصابين بالعمى يا كلشن ولن ينفعك الندم، تقول فتوح انها حزنت لكلامه، لكنها لم تجبه بشيء وازدادت عزلة ونفورا منه، وعندما بلغ يأسه منتهاه اختفى وضاع من حياتها حتى انها لم تعد تذكره... بعد أن كبرت صرت أقرأ لنانه، كانت تقرأ كثيرا ـ قبل أن ينطفىء بصرها ـ كان حديثها لذيذا شيّقا ، وكانت تؤنسني بحكايات متنوعة، ولكنها في كل حكاياتها كانت محصورة بقصص القرآن وقصص الصابرين المتوحدين بعشق الروح المضيئين في عتمة العصور وبقصص الأولياء والناس الصامتين المحزونين، وكانت تحكي وتحكي، ويطيب لها الحكي عندما تروي لي مكابدات العبد الصابر المعذّب الصالح أيوب ومحنه وأوجاعه وغدر الزمان وحزن عزلته مقهورا محطما مهجورا حتى من زوجته، ثم يعود سليما معافى محظوظا وكما كان قبل الفجيعة، وكانت تنهي حكاية أيوب بصوت نادب حنون ضارعة متوسلة أن يدفع عنها الضرّ والبلوى :

أيوب من بعد العسر

فرّج له ذاك اليسر

واني بعدني بالعسر

ما ظننتك تنساني...

الضيق بالموجود والاستبسال في محاربة المنشود

(بروموسبور نموذجا !)



كمال الشيحاوي*

«وكنا حين نحلم ..نكتفي بحدود منزلنا »

محمود درويش

. مدخل

الضيق ،التدجين،القهر،الكبت والمنع على الصعيدين النفسي والاجتماعي،الترددات المعذبة في حياة الأفراد الحاملين لأحلام الطبقة الوسطى في مجتمع مهدد بالهجانة حيث تتصادم فيه حداثة مشوهة بتراث أكثر تشويها تلك هي أبرز التيمات المهيمنة في تجربة حسن بن عثمان الأدبية . وعلى تعدد التيمات وقد ذكرنا المهيمن فيها فإن التيمة التي نقدر أنها جوهرية ومولدة لبقية التيمات هي «الضيق» التي تتحول من تيمة الى رؤيا فالكاتب لايفتئ يردد محذراومنذرا من أخطارالضيق العام ضيق الأخ بأخيه،ضيق الزوج بزوجته وأولاده ،ضيق الكاتب بالرقابة بأنواعها، ضيق اليد ، ضيق الأفق،وتتدافع أمواج الضيق الهادرة لتصل الى ذروة الضيق ،الضيق بالوجود ذاته الذي وإن بدا ضيقا ميتا فيزيقيا الا أنه في العمق ضيق حضارة وثقافة مهددة بالتلاشي والموت وبالتوازي مع هذه التيمة الجوهرية نجدإسما واحد لكلّ أبطال حسن بن عثمان،سواءفي مجموعتيه القصصيتين«عباس يفقد الصواب »و«لا فوق الأرض ولاتحتها » أوفي روايته الأولى «بروموسبور» هو عباس إسم رائج في كل البلاد العربية تتغير ملامحه وأفكاره وأسئلته بتغير الحال الذي يلبسه له الكاتب (بائع سمك،حمال ، طالب جامعي،مدرس ،موظف ، زوج ،ناشر،إلخ...) الا أنه في جميع أحواله يردّد صدى المفارقات الموجعة التي يتخبط فيها ضمير تونسي ، عربي إسلامي ، عالمثالثيّ يشعر بحدة أنه منذور للتلاشي ،عاجز عن التنفس ،متضايق من كل مايحيط به ،يصل الى أو يتعاظم لديه الوعي بضرورة أن يغادر هذا العالم المعدّ لغيره والمساهمة في التعجيل بانهاءنسله وماضيه وقتل عنصر الاخصاب فيه. هذا التوازي بين وحدة الرؤيا والبطل في تجربة حسن بن عثمان السردية يذكرنا بتوازي مشابه في مقامات الهمذاني فمثلما يحضر ابو الفتح الاسكندري في كل مقامة يحضر عباس في كل قصة كاشفين (من القرن الرابع إلى القرن العشرين) عن التردي والانحطاط الكبير الذي آل إليه العرب ومثلما يتفاجأ عيسى ابن هشام /الراوى بأبي الفتح الإسكندري متلبسا في كل مرة بحال من أحواله يتفاجأ حسن بن عثمان الكاتب بعباس يعود ويفرض نفسه عليه .فهو في كل مرة يلبس قناعا مختلفا،الا انه في كل اقنعته يعبر عن نفس الهواجس،الضيق والعطالة الداخلية القاتلة والمتكررة. هذا التشابه الذى ألمحنا إليه على مستوى الرؤيا بين حسن بن عثمان والهمذاني ليس الا وجها بارزامن وجوه التواصل بين حسن بن عثمان القادم من الكتابة الصحفية والتراث السردي العربي على

* صحافي تونسي

مستوى البنية والذي يظهر في تقنية الإستطراد. فالحكاية ليست إلاتعلة لإيراد الفكرة فالشخصيات والاحداث مجرد ذرائع لقول آخر، قول ثقافي يكشف من خلاله الكاتب رؤاه التي يمتزج فيها السياسي بالأدبي، علم الإجتماع بالفلسفة، فمثلما يستعمل كتاب السرد القديم الحكايات والأبطال لقول آرائهم، يستعمل حسن بن عثمان شخصياته ويجمعها في وضعيات درامية يتقن حبكها ليقول رأيه. ان الشخصية عند حسن بن عثمان لا تفاجئه ... إنها لا تتكون أو تتحول خارج رؤيته الصارمة إنما تأتي طائعة لتقول مايريد قوله فهو ليس فقط الإلاه العليم بشخصياته بل الإلاه المستبد بها. فهو اليد التي تحرك مسرح مخلوقاته، أبطاله أو عرائسه لا فرق.

عباس من القصة القصيرة الى الرواية

في قصتي «عباس يوزع المناشير» و« السلطان » (من مجموعة عباس يفقد الصواب) يلقي الكاتب بعباس في وضعيتين مليئتين بالمفارقات ليكشف بسخرية حادة الحالة الكاريكاتورية للسائس وقد جن من الخوف...

الخوف الذى يدفعه للتضايق من كل ما يمكن أن يهدد وجوده فالمطبوعات الاسطورية / الطقوسية التي يوزعها «عباس» يتصورها مناشير للتحريض اما حفل العرس الذي تقسم فيه الوظائف بين العروس ـ السلطان واصدقائه ـ الوزراء وهي استعمالات شعبية لا تحمل أي مدلول سياسي يدفعه خوفه وضيقه الى تصور أنها محاولة انقلابية ضده أما في قصة (لا فوق الارض لا تحتها) فنجد عباس يفكر في الانتحار لأن زوجته ستنجب ابنهما الرابع،عباس استحضر تاريخ الضيق النفسي والإجتماعي الذى عانى منه، مضايقة اخوته له في بيت ضيق، مضايقة زملائه في غرف المبيت الجامعي الضيقة وتلك المشاعية البائسة في كل شئ حيث لا شيء خصوصي وفردي.

فصل من اسطورة نهاية العالم

الضيق والاختناق يبلغ ذراه في رواية «بروموسبور» حيث تنفتح الرواية معلنة النهاية وكأنّها فصل من اسطورة نهاية العالم او فوضى النهاية لكنها في العمق فوضى الواقع وعلامات تأزم وضع إنساني واجتماعي بلغ اقصى درجات إنحطاطه...إنها القيامة الأرضية وعلاماتها «لاحب،لابؤس واضحا،لاميراث موعودا، لاأمل في الثروة، لاأمل في تبديل الاحوال» في مثل هذا الوضع يتقوى نزوع فطري للانتحار البطيء ، بالتهام مزيد من التبغ ،يندفع الناس لا ستهلاك الهواء الرمادي المشتعل منساقين برغبة التحول الى كائنات من دخان سامة ولها قابلية على التبخر، يمتصون النار المشتعلة لطهي أعضائهم الداخلية لتكون وجبة جاهزة للموت،يميل الناس الى قتل أنفسهم وتخريب أرواحهم، ملبين نداء غريزيا للموت، نداء له سلطة لا تقاوم ولا تنفع معها العقاقير والمعالجات » ص(14) من هذا المشهد الكوارثي يطلع «عباس » من جديد نفس الاسم، نفس الهواجس والأسئلة والعطالة المتكررة. ان ورود اسم «عباس » في رواية «بروموسبور» بعد ان كان بطل جل أقاصيص« عباس يفقد الصواب »و«لا فوق الأرض لا تحتها »بمثابة الركن الأساسيّ في العقد الذي بين الكاتب وقارئه، فبمجرد ظهور عبّاس يسترجع القارئ مجموع الملامح التي تكونت لديه عن هذا البطل الذي مافتئ حسن بن عثمان يحاول انهاء حضوره في قصصه الا أنه يبقى ملازما له،يلاحقه كظله، كأن الشروط التي انتجت عباس هي نفسها لم تتغير رغم مرور سنوات طويلة عن أول قصة نشرها حسن بن عثمان

وروايته الأولى الصادرة سنة 1998 كأن لاشئ يتقدم في الواقع .كل شيء يعود بنفس الإسم وان تغيرت الملامح ، ثمة عطالة وتكرار كبيرين في حالتنا وواقعنا وعموما تكشف عنه رواية بروموسبور بحدة عالية وكمدخل لرواية بروموسبور نشير الى أنها تنهض على صعيد الرؤيا التي تحكمها على تواز مع قصة « لا فوق الأرض، لا تحتها » الا أنه تواز يوسع دائرتها إذ تخرج الرؤيا من نطاقها الفردي (حالة عباس الموظف المرتجف من ولادة ابنه الرابع وقراره الإنتحارفي قصة « لا فوق الأرض،لا تحتها) الى نطاقها الاجتماعي والحضاري،حيث يبدو الانتحار في شكله السريع أو البطئ والتعجيل بالموت ، المعلن وغير المعلن حالة عامة تحولت عند عباس الى فلسفة يدعو إليها ويبحث لها عن مؤمنين ، بل انها تكاد تكون شائعة عند بعض الشخصيات في الرواية وحالة عامة في محيط المعاني .. انه مثلما يجري الحديث عن تلوث في المحيط البيئي فإن ثمة تلوثا أخطر يصيب المعاني فتفسد وتمسي تهدد الناس تهديدا جديا.هذا شأن فلسفة عباس الجديدة في العيش والتي يختزلها في شعار«لا تؤجل موت اليوم الى الغد».

وكان يعمل بهمة على مزيد تعتيم الرؤية لديه حتى يلوث محيط المعاني من حوله بشكل لا رجعة فيه ولا دواء له » ص15

توازي الرؤيا والسرد

هذا على مستوى الرؤيا أما على مستوى بنية السرد فإن حسن بن عثمان مايزال في روايته وفيا لأسلوبه في مجموعتيه السابقتين . فهو كثير الا ستطراد تماما كأجداده العرب من كتاب القصص والاخبار، يمضي في الحكي ثم سرعان مايتوقف أو يستطرد ، في مسألة من المسائل: ظاهرة الشغف العالمي بكرة القدم، البروموسبور الذي لم يشع في أوساط العامة فحسب بل عند المثقفين (سيسي الكاتب) او عند المتدينين (الإمام سعدون) وكلاهما صورة عن المثقف الذي تحول من باحث عن الثورة الى متكالب على الثروة ومن منتظر لثروة الآخرة الى باحث عن ثروة الدنيا، ويوازي الكاتب بين هذا الإهتمام بالثروة وحالة الإنحدار الاجتماعي والحضارى حيث كل شئ تحول الى فريب: القيم والافكار والملابس والكتب والمناهج والكتابة والاعلام . إلخ، هذا فضلا عن العطب الكبير الذي أصاب العلاقات الاجتماعية والزوجية منها على وجه الخصوص .ثمة أزمة كبيرة وانحطاط عام يهدد كل شيء في حياتنا بالخواء. ذلك ماتعلنه الرواية أيضا «كان يمشي مدفوعا ببقايا طاقة غير عادية في سبيلها الى مغادرته وكان يكلم نفسه بصوت خفيض ولكنه مسموع في عرض الطريق العام . كلامه مع نفسه بصوت مسموع جعله يتفطن الى أنه غدا من فئة الناس الكثّر الذين يؤدون عروضا متواصلة لمسرحية الممثل الواحد(الوان مانشو) افراد الشعب صاروا فنانين مسرحيّين .صار الناس في المدة الأخيرة يتكلمون بأصوات مسموعة مع اشخاص غير مرئيّين وهم سائرون في الطريق العام » ص (15) إن وراء هذه الحالة ومختلف تجلياتها ضيق كبير، لهذا تظهر الرواية موغلة في اشاعة القرف والإشمئزاز من كل شئ فقط «المال مايزال هو القوة والنفوذ والقدرة على أن نشتري كل شئ» ص(125).

فلا حظّ لنا لدخول النظام العالمي الجديد إلا عبر كرة القدم والروبا فيكا ، أما حروبنا فهي حروب الشعوب السفلى التي تقتات على كل ما هو فريب. «كان عباس قد بلغ به التحليق الى سدرة المنتهى .مرحلة سكره الختامية ومن هناك أشعت لديه المعاني فإذا به يتكشف على

المعدن الذي قدت منه سريرة سيسي. فألفاه معدنامن الفريب . سريرة خاوية يعتريها الصدأ، يتخلق منها مرض يسمي في اللوح المحفوظ ب«نقمة المرائين » وأوضح أعراض ذلك المرض هو الضيق بالموجود والإستبسال في محاربة المنشود » ص(139). الشخصيات في الرواية والتي يستطرد الكاتب في كل مرة ليروى فصولا من سيرتها،تعاني من الضيق : سيسي الكاتب متضايق من حال الكتابة والمعرفة والاعلام التي تراجعت عن مواقعها لتتركها للابتذال والسطحية والأمية الجديدة التي تعمل الصورة التلفزيونية خاصة على نشرها - سيسي الكاتب يعوض عن هذاالنقص ويفرغ ضيقه في السكر واللعب،سواء اللعب بمصيره او بمصائرشخصياته أو في لعب البرومسبورعله يحصل على ثروة تبدل حياته تبديلا ..عباس متضايق من التدجين العائلي ومن وجوده الذي كشف سيسي الكاتب عن خوائه الحاد أما «الإمام سعدون» فهو وان كان متضايقا من الزواج الأحادي فإنه يبدو أكثر توازنا ، ربما لخلفيته الدينية الإيمانية التي تشحنه بطاقة كبيرة على الصبر،الصبر على تناقضات الواقع ومفارقاته ، سعدون الإمام يشرع للبروموسبور ويفتي في الكثير من الأشياء معبرا بذلك عن أزمة الوعي الديني الذي يحاول أن يتكيف مع الواقع بكل الطرق حتى لايترك للتهميش والنسيان خصوصا وان الإمام يتقاضى أجرا ثابتا عن عمله.

وبمقابل هذه السمة الغالبة على الشخصيات الرجالية التي تستبطن التوتر سواء بوعي أوبغير وعي فإن الشخصيات النسوية في رواية بروموسبور بل وفي بعض قصص حسن بن عثمان القصيرة يغلب عليها الرضى بالموجود لا تنشد الاالحفاظ على استقرارها العاطفي والعائلي لهذا تظهر في صورة الكائن المدجن للرجل والمعطل لاندفاعاته، نفيسة زوجة عباس مثلا التي تستخدم الجنس والانجاب كوسيلتين لكبح جماحه وفائزة خليلة سعدون الإمام التي رضيت به خليلا دون قيد أو شرط. هذه صورة الشخصيات الرئيسية غير أن نقيضها يظهر في الشخصيات الثانوية التي تظهر داخل شبكة العلاقات الاجتماعية «الجديدة » في الواقع وفي الرواية حيث افرزت التحولات الاجتماعية شخصيات أكثر هجانة وعنفا وتعفنا وتظهر امثلتها في الرواية من خلال شخصيات رئيس التحرير يتعامل معه سيسي الكاتب والشائي زوجة سيسي الكاتب وخليلها . ننتهي الآن الى سؤال نظري وهو كيف أمكن للكاتب أن يصوغ روايته وهي نمط أدبي حديث والحال انه يعتمد على مكون هو من مكونات الحكي القديم ونعني الإستطراد فالاستطراد كما هو معروف يمكن أن يشتت الخطاب الروائي. لقد استطاع الكاتب أن يبني روايته ،أولا من خلال الصرامة التي عقد بها الصلة بين الشخصيات الاساسية خاصة (عباس،سيسي الكاتب، الإمام سعدون) ثم عبر (فكرة ليست مستحدثة في الحقيقة وان كان الكاتب قد اتقن استخدامها) وهي جعل الرواية مشروع رواية في حد ذاتها وخلق تلازم عميق بين الرواية وحياة الشخصيات .

فالراوي وهو احد الشخصيات«سيسي الكاتب » يقبض على شخصياته ويهدد توازنها بالكشف عن نوازعها ومصائرها المرتقبة وهنا نجد انفسنا أمام مطمح من مطامح الرواية الحديثة وهي المسك بالمجهول .

« حسن بن عثمان » نجح في عمله الروائي الأول والأكيد ان من أكثر عناصر الجدة والطرافة في هذا العمل أنه يتصدى لمعطيات وجودنا اليومي بجرأة واضحة ليؤرخ«روائيا» لما يتدهور داخلنا ومايتهدم من حولنا ...الرواية تبدولنا في الأخير أشبه بفاتحة يقرأها الكاتب بحزن لا على الموتى بل على الذين يموتون أوالذين سيموتون !.

في القيم والحقوق الإنسانية



الحبيب اليزيدي *

رغم الانتصارات التي تحققها الديمقراطية في الظاهر لا تزال تمثل موضوعا اشكاليا بالنسبة لغالبية البشر وخاصة فئة المفكرين منهم و يتطلب منا الانطلاق من هذا الاقرار المبدئي تحديد مواطن الاشكال للاحاطة بمكامن الغموض حتى نكون أقرب ما يكون إلى المنطق في تناولنا لهذا المفهوم.

إن الديمقراطية التي تعتبر نظريا وعمليا أرقى أشكال التنظيم السياسي للعلاقات الاجتماعية يفترض تحققها عمليا أي من خلال الممارسة، الاجماع بين أفراد المجموعة البشرية حول القيم المحددة والمؤسسة لطبيعة هذا التنظيم، إن مفهوم الاجماع يعتبر في هذا الإطار بمثابة الميثاق والمرجع المؤسس للممارسة الديمقراطية.

هل يعكس إذن الاجماع الحاصل من خلال العودة إلى مبادىء حقوق الانسان سنة 1980 في الواقع إجماعا حول قيم الديمقراطية المشكلة لهذه الحقوق ؟

ليس الأمر بهذه البساطة، إذ يصبح طرح الاسئلة حول المفاهيم والمرجعيات ذاتها ابتداء من سنة 1983 دون معنى. ولكن السؤال المنطلق لبقية التساؤلات النظرية والفكرية هو حول ماذا وإلى أي حد يوجد الاجماع في مستوى الممارسة السياسية؟!.

لقد بينت العديد من البحوث الميدانية حول قيم الديمقراطية ومبادىء حقوق الانسان ان مفهوم الاجماع ذاته يخفي في طياته تعارضا واختلافا بيّنا حول عناصر القيم والمبادىء(1) ويتبين من خلال التقييم العام لنتائج هذه البحوث انه رغم التطور الحاصل في مستوى الاجماع فإنه لا بد من الاعتراف أن تحديد القيم الديمقراطية يبقى موضوعا للجدل والاختلاف.

يعود بنا هذا التقييم إلى أصل الجدل الكامن في المفهوم ذاته من حيث التحديد الذي يحيلنا بدوره إلى سلسلة العناصر المشكلة للمسألة الديمقراطية بدءا بالمرجعية والمحتوى الاجتماعي والسياسي، فكيفية تحقق الديمقراطية في الواقع وأخيرا الفاعلين في هذا المجال واتجاهات افعالهم والتي تجمع على السواء المفكر والسياسي والمواطن.

إن مقارنة نتائج البحوث الميدانية بالتطور التشريعي في مجال حقوق الانسان وما تتضمنه الدساتير المرتبطة بها انطلاقا من الثورة الامريكية فالفرنسية الى الاعلان العالمي لحقوق الانسان يتبيّن مدى تأخر القيم الديمقراطية في مستوى الرأي العام عن المكاسب القانونية في التاريخ الحديث والمعاصر وهو ما يعكس المستوى الأول للتناقض والاختلاف.

ولكن رغم أن تحديد القيم الديمقراطية يعتبر موضوعا للنقاش فإن فكرة ملحة تطرح نفسها في هذا السياق رغم الصعوبة التي تكتسيها حول عدم ثبات فكرة الديمقراطية في خيالنا السياسي Imaginaire politique . بالتأكيد يتفق جميعنا اليوم حول العلاقة المتينة بين تطور الدولة الدّيمقراطية وتشكل حقوق الانسان باعتبارها مؤسسة ومكونة للديمقراطية إلا أن التساؤل يبقى مطروحا عن أية فكرة لحقوق الانسان أو بالأحرى ما هي حقوق الانسان التي نربط بها مسألة الدّيمقراطية ؟

تعود مشروعية السؤال إلى الكيفية التي يمكن أن نفكر بها في ثبات واستقرارية الفكرة الديمقراطية في أذهاننا انطلاقا من حقوق

* باحث في علم الإجتماع

الانسان التي تفرقنا أكثر مما تجمعنا. هذا يعيدنا إلى حقوق الانسان ذاتها لأبراز مواطن الغموض إذ من الأجدر تقديم تحديد دقيق وحقيقي للانسانية القانونية حتى لا نجعل من حقوق الانسان سياسة من خلال وقوفنا على حقيقة الفكرة السياسية سواء سميناها فكرة ديمقراطية أو جمهورية التي يمكن أن تنجم عن العودة العكسية (الناتجة عن رد الفعل) لمثل هذه القيم.

فما دام المطمح الديمقراطي يعتمد على مجموعة غامضة من الحقوق التي يدور حولها الخلاف أكثر من الالتقاء فيجب أن نتوقع دوما هذه الظاهرة الغريبة نفسها التي تتسم بها حياتنا السياسية.

في السياق ذاته لا بد من التفطن إلى الغموض المحيط بالعلاقة بين الفكرة والمشروع. إن الاتفاق الحاصل حول بعض القيم الديمقراطية أي بعبارة أدق حول المبادىء لا يجب أن يحجب عنا في الواقع الخلافات التي تظهر بمجرد الانتقال إلى المشروع السياسي.

ولنوضح غرابة هذه الوضعية وبشكل اجرائي يجب أن نعود إلى مواقف محددة لرموز المشاريع السياسية لتقصي حدود الاتفاقات الممكنة بينهم. تأتينا الاجابة في هذا الإطار على لسان سيمون فيل وميشال روكار من خلال تحديدهما لليبرالية والإشتراكية وهو تحديد يبتعد كليا عن الاشكال الخالصة لهذين النموذجين. ففي حين تدافع سيمون فيل معترضة كليا عن الليبرالية الجديدة لميلتون فريدمان، هذه الليبرالية التي تترك المجال شاسعا للارادة الحرة والمبادرة الفردية تحت حماية القانون مع القبول بالحد الأدنى لتدخل الدولة، فان ميشال روكار بدوره من خلال اعتراضه عن الاشتراكية المعمّمة للإنتاج Le Socialisme collectivisateur de la production يدافع عن الاشتراكية التي ترى الدولة باعتبارها غير منتجة هي فقط مجرد أداة مركزية للتعديل مما يعطي لوحدات الانتاج استقلالية تامة تمكننا من الاعتراف بالحقوق الاساسية للأفراد والمجموعات(2).

في كل الحالات، لا شيء يدعو للغرابة ما دام المسعيان يلتقيان ليجعلا من التعددية الديمقراطية الحقيقة الوحيدة لليبرالية في الحالة الأولى وروح الاشتراكية التي تتنزل ضمن تقاليد جوراس وبلوم Jaures et Blum في الثانية. ولكن الغرابة تكمن في ترسيخ التباعد بل في إقصاء أي امكانية للتعاون السياسي، إذ تنفي سيمون فيل أي امكانية للاتفاق انطلاقا من تصورات مرجعية مختلفة ومتناقضة بالكامل حول المجتمع وهو ما يؤكده ميشال روكار معتبرا أن السؤال حول هذا الموضوع ليس له أي معنى.

دون الدخول في تفاصيل الاجابة عن التساؤل لماذا ؟ نكتفي بالقول أن المسألة ترتبط بالحساسية السياسية المتبادلة بين مختلف الأطراف لكن هذا لا يمنعنا على المستوى الفكري من الكشف عن موضوع الاختلاف الذهني الذي يزيد من غموض التفرعات الطبيعية لهذه الحساسية. وغني عن القول اليوم أن الغموض الذي يكتنف المفهوم على مستوى التحديد يجعل من المرجعية الديمقراطية التي تتميّز بكونها تعددية غير كافية لحصول الاتفاق بين التوجهات المتعارضة وهو ما يمكننا من تأكيد القول ان عدم ثبات فكرة الديمقراطية على هذا المستوى يدين في الواقع التضخيم المبالغ فيه لقيم الديمقراطية بكونها تمارس عمليا كحركة شكلية طقوسية تجردها من كل معنى سياسي حقيقي.

يبدو أنه لا مفر من العودة الى اتهام مثل هذه الشكلانية تحت عنوان متطلبات السياسة الحقيقية بل الواقعية السياسية رغم الانعكاسات والتأثيرات التي تقودنا اليها مثل هذه العودة. في هذا السياق تتنزل ضرورة مواجهة مسألة الأسس والمنطلقات المشكلة لهذه المواقف التي لا تلين بين مختلف التوجهات رغم ان القيم الديمقراطية التي نصت عليها اعلانات حقوق الانسان عبر تاريخها تعتبر مرجعيتها المشتركة.

يتطلب منا تجاوز هذه الدرجة العالية من التجريدية والشكلانية المفضية الى الاتفاق السطحي والمحدود طرح السؤال باستمرار حول خطاب حقوق الانسان ذاته وما يحمله من تفرعات متضاربة مرجعيا من خلال التعمق في تحديد أصل الخلاف حتى لا نجد

انفسنا دوما في مواجهة الاستحالة المنطقية لأي اتفاق. ننطلق في هذا السياق بطرح السؤال عن دواعي الاستمرارفي تغذية التعارض بين المعسكرين الاشتراكي والليبرالي رغم أن تفكير كل منهما انطلاقا من تقاليده يفضي بهما إلى الاتفاق حول قيم التعددية الديمقراطية.

في البداية لا بد من طرح الفرضية التي يتعيّن اختبارها خاصة وانها كما سنتبيّن من خلال تحليل خطاب حقوق الانسان تبرز أصل الإشكال والمتمثلة فيما يلي :

لا تستطيع الليبرالية ليس فقط لاعتبارات عاطفية أو تاريخية بل لأسباب فلسفية عميقة، أن تأخذ بعين الاعتبار الجماهير وسلطتها السياسية وان تدرجها ضمن أفقها السياسي بسهولة كما تجد الاشتراكية كل الصعوبة للتفكير في القانون كقيمة ذاتية.

تنطوي هذا التأكيدات على مشكل حقيقي من خلال إبرازه للحقيقة المخيفة والمتمثلة في الاستثناء الفكري المزدوج وبنفس الدرجة من التباعد لما يمكن أن نعتبره أصل الانقسام بين خطابات تعتبر القيم الديمقراطية مرجعيتها المشتركة.

فمن ناحية الليبرالية لا بد أن يبدو انزعاجنا عند استعراضنا لأفكار الليبرالية الجديدة néolibéralisme من خلال الاستثناءات التي يقدمها حايك Hayek إزاء فكرة الديمقراطية باعتبارها حكما قائما على إرادة أغلبية أعضاء المجموعة إذا كان من المفروض تحديد الديمقراطية على أساس أنها قائمة على إرادة العدد الأكبر دون أي تدقيق آخر، يجب أن أصرح بوضوح أنني لست ديمقراطيا.

إن تحقيق المثالية الديمقراطية وا لتي تستوجب الدفاع عن الليبرالية تفترض إعادة طرح السؤال حول المعادلة بين الديمقراطية وحكم الأغلبية. فبلوغ هذه المثالية (التي تفهم على انها حكم موجه للمصلحة العامة) حسب قناعة حايك لا تجد في السلطة السياسية القائمة على إرادة العدد الأكبر أحسن ضماناتها، إذ ليس من الضروري أن تكون هذه الارادة في خدمة الصالح العام بل على العكس قد تجمع العديد من المصالح الخاصة التي تبعدنا عن القاعدة. لذلك لا بد أن يكون لنا من الشجاعة ما يكفي للتساؤل عن الأعضاء الممكن اعتبارهم جديرين شرعيا لقيادة التنظيم وتقرير الأهداف التي سيتبعها.

من الممكن اعتبار الانتقائية النخبوية لسلطة الشعب والقائمة على تصوّر خاص لكيفية انتخاب ممثلي الشعب خاصة بتطرف حايك. إلا أن التعمق في التحليل يبيّن أن الأفكار التي يقدمها حايك تندرج ضمن الخاصيات التقليدية لإعادة التقديم الليبرالي لمبادىء 1789. ففي الواقع، منذ كونستان Constant، وربما توكفيل Tocqueville، يقوم هذا التقديم على إعادة تحديد اشكال سلطة الشعب بشكل معدل ومحدد. فبالرغم من اعترافه بمبدإ سلطة الشعب كأساس لكل سلطة سياسية شرعية، يحاول كونستان اقناعنا بأشكال التصويت الانتقائي الذي يجعل من المواطنين الأكثر تمكنا وجدارة أعضاء الحملات الانتخابية.

ولكن دون الدخول في التفاصيل المفضية لهذه الاشكال فإن كونستان لا ينفك يؤكد على أن حق تمتع كافة أعضاء المجتمع بالحرية لا يمنحهم بالضرورة حق المشاركة بشكل فعال في اتخاذ القرار. وباختصار، إذا كان المواطنون متساوون أمام القانون فانهم ليسوا كذلك بالنسبة لحق تعيين ممثلي الشعب وبالتالي للمساهمة في صياغة القانون. في السياق ذاته يجدر بنا التذكير بما يذهب اليه توكفيل الذي يجعل من الثورة الديمقراطية عنصرا حاسما في تطور الانسانية حيث يثير في المقابل مخاطر الحكم الذي يسود فيه الشعب (ظلم الأغلبية، تصاعد حدة الرغبات الأنانية، اختفاء الفرد وسط العتمة الجماعية...)

إذن، سواء تعلق الأمر بكونستان أو توكفيل فإن كيفية التقديم الليبرالي لفكرة الديمقراطية تشهد بكل وضوح على الحذر الكبير إزاء ما يمكن اعتباره الحدث السياسي الأكثر أهمية في التاريخ الحديث والمتمثل أساسا في الدخول الفجئي والقوي للجماهير

ومتطلباتهم على المسرح السياسي.

ففي إطار هذا الأفق يتوجب علينا الإنتباه الى خطاب توكفيل في 12 سبتمبر 1848 حول المطالب الإشتراكية الخاصة بحق العمل و التي ينعتها بكونها نابعة من الرغبة الملحة والمتواصلة في إثارة الرغبات الطبيعية للإنسان وإعطاء هدف واحد للنظام الاجتماعي وهو حصول الجميع على امكانية الاستهلاك اللامحدود. نفهم من هذا النقد أن الاشتراكية لا تساهم الا في تصعيد حدة تراجع النظام الديمقراطي بتحويل مبدأ سلطة الشعب إلى تسلط لا معقول للجماهير.

على هذا الأساس يقوم التواصل بين نقد توكفيل والنقد المعاصر (الليبرالية الجديدة) لفكرة العدالة الاجتماعية. وفي سياق هذا المعنى لا تقدم الليبرالية الجديدة لحايك ولمدرسة شيكاغو أي تجديد فعلي. ويبدو من خلال هذا التحليل ان التاريخ الفكري الليبرالي توقف عند سنة 1848 تاريخ الدفعة القوية الثانية التي قادت متطلبات الجماهير إلى أخذ مكانها على المستوى السياسي. إن المهم في كل هذا هو التوقف النهائي لوجهة النظر الليبرالية حول مرجعية القيم الديمقراطية وحقوق الانسان عند المواقف التي تقوم باستمرار على التمييز بين مبدأ سلطة الشعب وإرضاء متطلبات الجماهير.

إذا عدنا إلى الاشتراكية فاننا نلاحظ ومنذ ولادة هذا التوجه الفكري نفس الظاهرة ولكن هذه المرة إزاء متطلبات القانون، فتحت تأثير الماركسية خاصة، وحدود التصورات التاريخية يجد الفكر الاشتراكي حسبما يبدو صعوبة كبيرة في منح القواعد والمبادىء القانونية الحد الادنى من الاستقلالية سواء إزاء السياسي أو بشكل عام إزاء التاريخي إذ المصير السياسي نفسه ليس سوى تعبير عن الصيرورة التاريخية. إن القيمة الأساسية التي نمنحها إلى نظام الوقائع إزاء نظام القيم تقودنا إلى اعتبار القانون في مواجهته للوقائع نظاما تافها وخادعا لا يساهم إلا في تكريس واستمرارية الواقع وهو ما يقلل من قيمة المرجعية القانونية وأهميتها.

يجب علينا أن نعرف في الواقع، النتائج التي يقودنا اليها مثل هذا الاستنقاص التاريخي من قيمة القانون. إن تنزيل الحقيقة القانونية في إطار الصيرورة التاريخية لا يفقد القوانين الوضعية فقط سلطته بل ينسحب الأمر ذاته على مفهوم القانون الطبيعي برمته. بذلك يصبح الخروج عن القانون الذي يساهم في تجميد الواقع وتأبيده عملية شرعية لتجاوز حركة التاريخ. بالتأكيد لا ندعي ان الفكر الاشتراكي يقتصر على متابعة الانحدار الكامن في التاريخانية وإعادة انتاج كل آثاره السيئة، فقط نريد أن نؤكد من خلال منطق التحليل صعوبة القبول بالاعلان عن الحريات الأساسية من خلال المرجعية القانونية وبالتحديد القيم الديمقراطية التي تعبر عنها وهو موقف يعود في الأصل إلى أسباب فكرية وايديولوجية.

نكتفي في هذا الإطار بالوقوف على أكثر الأمثلة دلالة من خلال مواقف ليون بلوم L. Bloom الذي يعتبر بالفعل أحد أباء الاشتراكية الديمقراطية، فبالرغم من أنه يمثل الخصم اللدود لانصار الانخراط في الاشتراكية العالمية الثالثة IIIème Internationale فإنه لا يتوانى رغم ذلك من تأكيد اتفاقه معهم حول مسألة ديكتاتورية البروليتاريا حيث يذهب إلى حد التأكيد بالقول : «لا اعتقد رغم ما كتبه ماركس... ان ديكتاتورية البروليتاريا يمكن أن تحافظ على أي شكل من أشكال الديمقراطية... إن إزالة القواعد الدستورية هي روح الديكتاتورية ذاتها» ورغم انه من السهل إبراز الكيفية التي استمر من خلالها ليون بلوم بالاتفاق مع أغلبية حزبه في توجيه نقده للاستمرارية السوفياتية في نظام ظالم فإنه لا بد من الاعتراف رغم ذلك أن طبيعة الأهداف المتبعة والمتعلقة بتغيير نظام الملكية تؤدي إلى إمكانية الاتفاق بين الاشتراكيين والمدافعين عن النظام البلشفي.

لا يمكن أن نتوقف فقط عند طبيعة هذه الأهداف، في الحقيقة

يجب أن نضيف العوامل التاريخية التكتيكية والاستراتيجية التي أدت إلى معاهدة توحيد العمل ضد الفاشية بين الحزب الاشتراكي والحزب الشيوعي في 27 جويلية 1934 ثم المعاهدة الفرنسية في ماي 1935 والتي جعلت أغلبية أعضاء الحزب الشيوعي يدافعون دون قيد أو شرط عن الاتحاد السوفياتي وهو ما جعل النقاش حول الخرق السوفياتي للقيم الديمقراطية رغم استمرار بلوم في التحسر يمر إلى المرتبة الأدنى لتفسح المجال إلى وحدة العمل ومثلما يبيّن كلود لفور C. Lefort يمكن أن نتابع التحليل في هذا الاتجاه لقاعدة العمل هذه ضمن السياق الأكثر معاصرة لهذا التكتيك. هكذا تأتي التجربة الكليانية القائمة على تحطيم الديمقراطية القانونية الشكلية لتتضاف إلى الديمقراطية بما هي كذلك. وهو الجانب الذي بقي مسكوتا عنه في وحدة اليسار في حين يتطلب منا استخلاص العبر من هذا الرفض للحقوق الفردية والجماعية منطق القطع الجذري مع الاشكالية الماركسية المتجاوزة للحريات القانونية والتي لا يمكن أن تلاءم متطلبات الوحدة الانتخابية.

انطلاقا من هذا التبني التاريخي لمثل هذه الاستراتيجيا السياسية التي تتضاف إلى المسوغات الفكرية العميقة تقع احالة الاعتبارات القانونية إلى المراتب الخلفية. والسؤال الذي يطرح في هذا السياق : كيف يمكن لنا القبول وبمثل هذه البساطة خاصة خارج الفضاء الذي تفقد فيه المرجعية القانونية وبكل الاشكال قيمتها لصالح الغايات النهائية للتاريخ بوحدة العمل، وإن كانت تكتيكية، مع حزب يعتبر في الواقع شريكا في التضحية الرهيبة بالقانون ؟

يمكن القول ان هذا الأرث الثنائي الفكري والاستراتيجي هو الذي يثقل على التقاليد الاشتراكية من خلال تقييمها لعلاقات القوة دائما على حساب قيمة الحقوق والقوانين الرسمية.

يسمح لنا تحليل المواجهة بين الموقفين إذا، بتحديد المهم في هذا النقاش السياسي وا لمتمثل على وجه التدقيق، في النقص الكامن في النشأة الفكرية الذي يقصي كل امكانية للاتفاق. ففي هذا السياق يقوم الدليل على أن المرجعية المشتركة المستندة إلى القيم الديمقراطية لم تمنع في الحقيقة من تشكل قراءتين تقصي كل منهما الأخرى على أساس الامتياز والأولوية التي يمنحها كل من تصوره إلى قيم العدالة الاجتماعية (التصور الاشتراكي) والضمانات القانونية للحرية (التصور الليبرالي).

إن المرجعية المشتركة للتقاليد الديمقراطية وإلى نصوص الاعلان عن حقوق الانسان التي اعلنت منذ أواخر القرن الثامن عشر عن القوانين المؤسسة للانسان كقيمة تخفي في الواقع أصل هذا التفرع العميق في الفكر والمواقف. بهذا المعنى يمكن اعتبار الفكرة الديمقراطية تشكو نقصا في التحديد وغموضا يفسر الكيفية التي تجعل الاتفاق حـول قيم الديمقراطية لا يخفي الاختلافات الحقيقية. لذلك لا بد من العودة إلى الجذور لرصد كيفية تسرب هذا الغموض إلى خطاب حقوق الانسان عبر تاريخه من خلال الخلط بين نموذجين للحقوق مختلفين جذريا : الحقوق المرتبطة بالحريات، والحقوق المرتبطة بالمتطلبات الاجتماعية أي بعبارة أدق الديمقراطية السياسية والديمقراطية الاجتماعية. وهو المستوى الذي تطرح فيه مشكلة المضمون أو المحتوى السياسي والاجتماعي للمشروع المجتمعي.

(1) Alain Duhamel, in (le monde) 8/9 Mai 1983, enquête réalisée par la (SOFRES), Mars 1983
(2) Le Nouvel observateur 24/2/1984

الحيـــــاة الدّاخليـــــة للإتّحـــــاد

رحيل محمّد رضا الجلاّلي:

فقد الإتحاد مؤخرا أحد أعضائه هو الشّاعر محمّد رضا الجلاّلي عضو الإتحاد منذ 1992. الفقيد أصيل منطقة الرقاب (سيدي بوزيد) وقد أحرز على شهادة ختم الدّروس الترشيحية واشتغل بالتعليم والصّحافة نظم ، الشعر وكتب المقالة النقدية.. وقد رحل في سنّ مبكّرة.. رحم الله الفقيد وتغمّده بواسع رحمته.



مشهد من أربعينية الفقيد رضا الجلالي بإشراف عضوي الهيئة المديرة ، سوف عبيد وسويلمي بوجمعة

*** مهرجان الشعر بتوزر**

نظّم إتحاد الكتّاب التّونسيّين أيّام 3 و4 و5 مارس بمدينة توزر الدّورة العشرين للمهرجان الوطني للشعر بالتعاون مع وزارة الثقافة والمجلس الجهوي لولاية توزر.

على مدى ثلاثة أيّام عاشت مدينة توزر على إيقاع الكلمة وحضر المهرجان عدد كبير من الباحثين والشّعراء من مختلف الأجيال وتميّزت المداخلات النقدية بكثير من الجدية. ومن المداخلات المقدّمة دراسة عثمان بن طالب حول الخيال الشعري في تونس الإشعاع على درب التغيير وهي الأوبيرات التي كتبها الشاعر الميداني بن صالح .

وقد أبرز المحاضر في مداخلته إرتباط الشّاعر باللّحظة التّاريخية وقدرته على التّعبير عنها .

كما استمع المشاركون لمداخلات أخرى للأساتذة محمد صالح بن عمر و لزهر باي و عابد الشيحاوي و لزهر النفطي و محمد الغزالي و سوف عبيد و جميل حمادة (فلسطيني مقيم في ليبيا) و نور الدّين الشمنقي. أمّا على صعيد الإلقاء فشارك في المهرجان شعراء من أجيال مختلفة فاق عددهم الثلاثين شاعرا، نذكر منهم سويلمي بوجمعة ومحمد علي الهاني وخيرالدّين الشّابي ومنصف المزغنّي وجمال الصّليعي ومهدي بن نصيب وسامي بيداني وشمس الدّين العوني وعادل الجريدي وفضيلة الشابي ونور الدّين بالطيّب وعادل معيزي والطيب شلبي وغيرهم.

ويذكر أن الدكتور علي الكسيكسي والي توزر حضر حفلي الإفتتاح والإختتام.

و قد حقّقت الدّورة العشرون للمهرجان نجاحا كبيرا وكان حضور إتّحاد الكتّاب بارزا وساهم بقدر كبير في نجاح المهرجان.

كلمة الأستاذ الميداني بن صالح رئيس اتحاد الكتّاب التّونسيين في افتتاح المهرجان الوطني للشعر العربي بالجريد في دورته العشرين.

السّيد والي توزر الدّكتور علي كسيكسي ، السّادة المعتمدون، السّادة الممثلون للمصالح الإدارية بولاية الجريد، السّيد المندوب الجهوي للثقافة بتوزر.

الأخ الشّاعر محمّد الطّاهر المبروك الكاتب العام للجنة تنسيق التّجمع الدّستوري الدّيمقراطي، الإخوة رؤساء وممثلو بلديات مدن الجريد، أحبائي الشّعراء والأصدقاء الباحثين ورجال الإعلام...

أخواتي إخواني،

قال الشّاعر الكوني جلال الدّين الرّومي في ديوانه «شمس تبريزي» متحدّثا عن الشّاعر ورسالته في هذا الوجود :

«الشّاعر سعيد... لأنّه يعرف أنّه في مركبة تطير به بسرعة الروح... نحو الكمال ... مركبة التّطوّر والتّحوّل.»

من هنا وللتّاريخ أرى من الواجب أن أتوجّه بإسم إتّحاد الكتّاب التّونسيين وكافة المبدعين والمثقّفين للسّيد وزير الثّقافة الدّكتور عبد الباقي الهرماسي الذي وفر لمركبة مهرجاننا هذا قوة الدفع الحرارية لتحلّق وتطير بسرعة الرّوح باتّجاه فضاءات الحب والسّحر والجمال تطلعا نحو الأفضل واستشرافا لآفاق الجمال...

لقد تطوّر بفضل رعايته هذا المهرجان وتجدد من جهوي إلى مهرجان وطني للشعر العربي، وقد حرص السّيد الوالي علي كسيكسي شخصيا لتكون هذه الدّورة «الدّورة العشرون» متميّزة تنظيما وحضوزا ومساهمة واتساعا وجدوى وإشعاعا... فجزاء له عن صنيعه الخير هذا صحة وسلامة وسعادة من -عشتار- إلهة الحب والجمال في قرطاج وأبولو إله الشعر في أثينا وشكرا له من كل من يحضرون هذا العرس الطروب... كما لا يمكنني أبدا نسيان أو تناسي دور اتّحاد الكتاب التّونسيين في عمله ومبادراته من أجل استمرارية هذا المهرجان ضمن ظروف صعبة وقع تجاوزها بفضل ما لقيه الإتحاد ووجده هذا العرس الإبداعي من دعم ورعاية واحتضان فالشكر كل الشّكر لكل من ساهم في دعم هذه التظاهرة استمرارية وتطورا وشمولية وإشعاعا...

الأخوات والأخوة إنّ الشّاعر هذا الكائن الشّعاع المتميّز منزلة عبر حلقات الوجود قد جاء إلى هذا الكون كما قال عنه «مولوي» جلال الدّين الرّومي.

«لقد أتى الشّاعر إلى هذا العالم وإلى جانبه سلم للتحرر...»

سلم للتحرر... للتحرر مما ... ومن أي شيء؟!

لاشك أن جلال الدّين يقصد بالتحرر تخلص الشّاعر من : الذاتية والإنية ومركبات الغرور والإنتفاخ ولوثة الحقد والكراهية وعقدة قتل الأب ووأد الأطفال ... فوأد الأطفال يعني أساسا قتل المستقبل والسّؤال الذي يفرض نفسه هو :

كيف يمكن للشعراء وحملة الأقلام ورجال الفكر عموما أن يتخلصوا من غرائزهم الحيوانية ويتحرروا من نوازعهم الذّاتية... إن الخلاص لا يكون إلا عن طريق عبور برزخ الحب وتجاوز جسر الإلتحام وعيا بعلية الوجود وسببيّة الخلق...

لقد جاء في الحديث القدسي ما يلي :

«كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق فبي عرفوني...»

من هذا الحديث القدسي ندرك أن سبب الخلق وعلة الوجود هي الحب الأزلي الذي يطهر الأرواح ويطمئن القلوب ويدجن الغرائز وينير السبل والشعاب أمام الإنسان إذا ما تشابكت أمامه الدروب وادلهمت الطرق...

لذا يمكننا الجزم أن من شح نبع الحب في روحه وجف في قلبه ييبس ويتخشب ويتفحم وبالتالي يفقد مبررات الوجود والحياة كإنسان.

لقد أدرك عديد الشعراء والفلاسفة والمتصوفين الاستشرافيين هذه الحقيقة ويندرج ضمن هذا التّوجه الكوني والوجودي حبا وتسامحا وصفاء قول الشيخ الأكبر الشاعر الصوفي والفيلسوف المتجاوز محي الدّين بن عربي حيث قال :

«لقد صار قلبي حاملا كل صورة
فمرعى لغزلان ودير لرهبان
وبيت لأوثان وكعبة طائف
وألواح توراة ومصحف قرآن
أدين بدين الحب أنى توجهت
ركائبه ، فالحب ديني وإيماني...»

إذن فالإنسان الجدير والمؤهل بأن يكون الوارث والحامل للأمانة هو الذي وبفضل ما يغمر روحه ويملأ قلبه من حب خالد يتمكن من تحطيم سلاسل أحقاده وهدم أسوار

انغلاقه ليحضن غيره حبا وتسامحا إخاء وتضامنا، وعملا من أجل الخير والبناء تطلعا نحو آفاق الكمال ... السيد الوالي أخواتي إخواني من شعراء وباحثين وإعلاميين ومسؤولين جهويين لقد قال الشاعر-الشبلي البغدادي:

«إنّ المحبة للرحمان تسكرني
وهل رأيت محبا غير سكران»
وأنا أقول مستسمحا روحه :
إن المحبة للإبداع تسكرني
وهل رأيت محبا غير سكران

ها نحن الآن أيها الأعزاء بين أحضان النخيل الباسق الشموخ وواحات السحر الخالد بأرض الجريد المخصابة الغناء أين ولد وحبا شاعر تونس الخالد أبو القاسم الشابي الذي غنى الحياة وفجر في أعماق شعبنا وهو شاب روح التحدي وإرادة الحياة التي لا تقهر ورفع صوت تونس عاليا وعاليا... وأنى نغى وهو في المهد صبيا شاعرنا الغريد مصطفى خريف مندمجا مع طبيعة الجريد الخالدة ومتكاملا مع أناشيد حلقات الذكر وشطحات المتصوفة التي كانت تهدهد مهده وتلف بقدسيتها منطقة الأصيل (*) (رأس العين بمدينة نفطة) وفي نفس المكان والمناخ ولد عاريا و ركض حافيا وضحك جائعا ونطق صامتا وناجى آفاق الصحراء وأخيلة السراب صامتا الشاعر العصامي شاعر الحرية منور صمادح.

وإذ أعتذر محبة لأخوتي الشعراء الأحياء عن عدم ذكرهم فأنا أرجولهم طول العمر مع تمنياتي لهم جميعا بمزيد التوفيق خلقا وإبداعا وإشعاعا خاصة الشبان منهم الذين أشد على أيديهم... فهم المستقبل الواعد إضافة وتميزا إذ الحياة ترفض الرتابة ولا تعرف التوقف أو السكونية.

السيدات والسادة الأخوات والأخوة أقول وللتذكير فحسب أن منطقة الجريد التي هي جزء من تونسنا الحبيبة تونس الفكر والإبداع والتغيير والإشعاع قد ساهمت كغيرها من جهات بلادنا المخصابة، ومنذ عصور ما قبل الإسلام فالعصور العربية الإسلامية قديمها وحديثها بلبنات نيرة ومشرفة في صرح إبداعنا التونسي وثقافتنا الوطنية بل الثقافة العربية عموما... قديما وحديثا.

الأخوات والاخوة إن مسؤوليتنا جميعا ورسالتنا الوطنية الإبداعية الثقافية تتمثل في أن يعمل كل منا من موقعه وحسب إمكانياته للمساهمة في إنجاح عرس الإبداع هذا-المهرجان الوطني للشعر العربي بالجريد حاضرا ومستقبلا وذلك عن طريق:

- الدعم والمساعدة المادية.
- الحضور والمواكبة والمساهمة في فعالياته، نقاشا وإضافة واستشرافا...
- الدّراسات والبحوث العلمية الموضوعية والجادة.
- الإبداع الشعري الذي يفجر في الأرواح شعلة الحب الخالد والعشق المطلق والسكر الأزلي الذي يدفع بالإنسان انتشاء وتمردا لتجاوز الذات وهدم أسوار الإنغلاق نحو رحاب الحبّ وآفاق المعرفة لإرتقاء درجات سلم التحرر والسموّ والتسامي...

أيها الشعراء الأحباء والباحثون الأصدقاء والإعلاميون الأوفياء إن صبوحنا في هذا العرس المهرجان هو الفن الصادق والإبداع المتجدد هو الفكر النير المغامر نسغا للحياة وتطهيرا للأحاسيس ورواء للمشاعر وابتهالا في محاريب الحرية والتحرر والعدالة والتسامح والإخاء.

وختاما لكلمتي هذه أهتف مجددا لروح الشبلي الشاعر المبدع والفيلسوف العارف لأطمئنها قائلا :

«أسكني أيتها الروح راضية واهنئي مرضية ها إن شعراء تونس عهد التغيير بين أحضان واحات الجريد الغناء أيّان عاش أبو الفضل النحوي والشقراتسي وأبو علي السني وأبو العباس الدرجيني وغيرهم كثير.»

قلت إن شعراء تونس يعيشون حالات انتشاء روحية باركتها وهللت لها عندما كنت تنفخ في مزاميرك بمدينة بغداد منشدا ومرددا:

الغيم رتب ينـــادي — يا غافلين الصبـــــوح
فقلت أهلا وسهلا — مادام في الجسم روح

فأهلا وسهلا بكم أيها الأحباء بين أهلكم وذويكم فأنتم

لستم بالضيوف بل أنتم أهل الدّيار.
شكرا لحسن الإستماع مع اعتذاري عن هذه الإطالة التي قد تكون مملة.

منتدى القصّاصين

حوارات أسبوعية حول القصة في تونس. وقد واصل «منتدى القصّاصين» نشاطه بمعدّل ثلاث حصص في



لقاء في منتدى القصاصين بالكاتبة هند عزوز

الشهر مساء كل خميس، وعلى مدى شهري جانفي وفيفري استضاف «المنتدى» مجموعة من القصّاصين من أجيال مختلفة تؤكد حرص اتحاد الكتاب على تعميق التواصل بين الأجيال: فاطمة الشريف وكمال الزغباني وفاطمة سليم وهند عزوز . وقد كان الحوار معهم حول تجاربهم القصصية والأدب التّونسي عموما، وحظيت لقاءات منتدى القصاصين بمتابعة اعلامية كبيرة سواء في الصحف أو الإذاعة والتلفزة.

وسيستضيف «المنتدى» في الأسابيع القادمة الروائي العراقي فؤاد التكرلي وعروسية النالوتي ومحمود بلعيد ومحمد آيت ميهوب وغيرهم من القصاصين والروائيين من أجل تعميق الحوار حول قضايا السرد في تونس.

المنتدى يديره الشاعر نور الدّين بالطيب.

نادي الشعر:

تواصل نشاط نادي الشعر باتحاد الكتاب التّونسيين طيلة أشهر جانفي فيفري ومارس حيث كان رواد النادي وأحباء الشعر مع عدد من الضيوف من مختلف الأجيال والتجارب الشعرية :

مصطفى عزوز، سامي البيداني، جميلة الغرياني، عادل الهمامي مع تخصيص جلسة للشعراء الشباب من رواد النادي الذين التقوا بالشاعر والصحفي عبد الله مالك القاسمي.

وقد تمّ إحياء ذكرى أربعينية الشاعر الراحل رضا الجلالي الذي غادر الساحة الأدبية وهو في عز عطائه وفي جلسة حضرها عدد من الشعراء من أصدقاء الشاعر وبعض أفراد عائلته وأبناء جهته مدينة الرقاب بسيدي بوزيد واستمع الحاضرون إلى شهادات وقراءات شعرية ساهم بها كل من عبد الله مالك القاسمي، علي الحمروني، الهادي الجزيري، عبد الحفيظ المختومي، رحيم الجماعي، سويلمي بوجمعة، عثمان الجلاصي ، سوف عبيد، محمّد الهادي الوسلاتي والفنان رضا الشّمك. وقد قرأت زوجة الشاعر الرّاحل قصيدا قالت أنه من أحبّ القصائد إلى رضا الجلالي وعنوانه «فلا منكو تونس 92» و تحدث ابن الشاعر مريد عن علاقته بأبيه وبالشعراء من أصدقائه أما الإذاعي الحبيب جغام فقد تحدث عن الحصة الإذاعية التي أعدها للشاعر الراحل بمناسبة صدور مجموعته الشعرية «خطايا لم يرتكبها أحد».

أما الجلسة الخاصّة بالشاعر سامي البيداني فقد قدمه فيها الشاعر نور الدين بالطيب من خلال تعرّضه للجوانب الفنية والجمالية في القصائد الشعرية عنده، وخصوصا علاقته بالساحة الأدبية ثم قرأ الشاعر عددا من قصائده ضمن المجموعة الصّادرة له منذ عامين بعنوان «عشبة المعنى» . الأديب مصطفى عزوز كان ضيفا على نادي الشعر حيث قدمه كل من الشاعرين الشاذلي زوكار وسوف عبيد الذّين تناولا بالبحث خصائص تجربته الشعرية والأدبية عموما وخصوصا اثرائه لمكتبة الطفل بتأليفه لعدد من القصص والمسرحيات والأشعار الموجهة للطفل وعوالمه السّاحرة.

القدس، مدينة واحدة، عقائد ثلاث



هذا الكتاب ترجمة للكتاب الأصليّ (Jerusalem, one city, three faiths) الصّادر سنة 1966 بنيويورك لكارين أرمسترونغ.

وقد قام بترجمة هذا الأثر كلّ من د. فاطمة نصر ود.محمّد عناني وهما المسؤولان عن مجلّة (سطور) الرّائدة في المجال الثقافي العربيّ.

لماذا القدس؟!

لا توجد إجابة واحدة على هذا السّؤال ، وعلى سبيل المحاولة ، تتبع الكاتبة ظهور فكرة الجغرافيا المقدسة منذ بداية التاريخ وتطبيقات تلك الفكرة وآثارها التي كان من بينها نشوء مدينة أورشليم على تل «عبل» أو «زافون» ، ذلك الإسم الذي تحول إلى «صهيون» فيما بعد. تعرض الكاتبة لتاريخ المدينة الدموي في غالبه منذ قديم الزمان وحتى نقطة الحاضر المأسوي. وفي الختام تقرر آرمسترونغ أنه لا يوجد حال من المحال تغييره، وأن المجتمعات التي طال بقاؤها هناك هي التي أتاحت نوعا من التّسامح والتّعايش.

مرّة أخرى، يدهشنا أسلوب أرمسترونغ الرّشيق المفعم، وشمول رؤيتها، وموضوعيتها، كما تنسج الكاتبة من آلاف التفاصيل المذهلة كما وكيفا خيوطا تتشابك وتتداخل في نسيج النّص بحيث تأتي الصورة النهائية ساحقة ومحيّرة. مقلقة وأليمة. إلا أننا ومع نهاية الكتاب نشعر بمداركنا وقد اتسعت ومفاهيمنا وقد تغيرت.

إن كتاب القدس ثري ثراء التّاريخ والتجربة البشرية بما فيها من قسوة وشراسة، وخير وشرّ، وإنتصار وهزيمة.

هذا الكتاب صدر ضمن سلسلة كتاب (سطور) التي تشتمل على اصدارات عديدة منها : feminin/masculin لفرانسوآز هرتيي، ترجمة د. كاميليا صبحي.

الحريم العالي، رسائل صوفيا بول لأخيها إدواردلين عن حريم محمّد علي ، ترجمة وتحقيق د. عزة كرارة.

دثريني يا خديجة ، دراسة تحليلية لشخصية خديجة بنت خويلد.

المؤلفة أستاذة تاريخ بكلية الآداب بصفاقس، وهي خريجة دار المعلّمين العليا بسوسة..

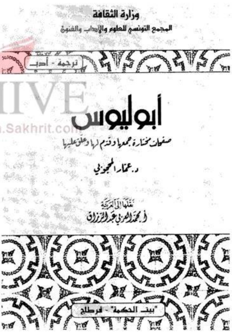


سلوى بالحاج صالح ـ العايب تتبعت حياة خديجة من خلال فصول ممتعة : من تكون؟! وصولا إلى علاقتها بمحّمد وتذهب إلى أن موت خديجة كان بمثابة النكبة

على محمّد خاصة وأنه اقترن بموت أبي طالب، فوصفت السّنة التي ماتا فيها بسنة الحزن.

وقد قدّم لهذا الكتاب الصادر عن دار الطليعة ببيروت الأستاذ هشام جعيط بقوله : «الأطروحة الأساسية من وجهة تاريخية في هذا الكتاب هي ان خديجة لعبت دورا ما في ظهور الإسلام وتثبيت نبوّة محمّد.. فقد كانت لها معرفة بالتّوحيدية والملائكة ومفهوم النّبوة. وهذا ما نستنتجه ايضا وبصورة منطقية من حيثيات معاشرتها للنبي من البعثة إلى وفاتها. فخديجة وكذلك وسطها العائلي كانا يعيران اهتماما للقضايا الدّينية، وما كانت بعثة محمّد لتثير التعجّب أو التكذيب في ذهنها.. هذا الكتاب يثير تساؤلات عدة ويطرح اشكاليات تاريخية مهمّة وعميقة».

أبوليوس



حياته ومختارات من مؤلفاته... صدرت ضمن كتاب أنيق عن المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة)... صفحات مختارة جمعها وقدّم لها وعلّق عليها د. عمّار المحجوبي ونقلها إلى العربية الأستاذ محمّد عبد الرّزاق.

أبوليوس «شيخ الأدباء الأفارقة، من ابداعاته : الأزاهير والمسوخ والتبرير.

ويرى الأستاذ عمار المحجوبي أن لأبوليوس في تاريخ الأدب الإغريقي - اللاّتيني مكانة مرموقة لم يبلغها بسبب العبقرية التي ابدعت رواية «المسوخ» فحسب بل بلغها خصوصا لتعدّد جوانب شخصيته الأدبيّة، فهو المثقّف ثقافة متينة مزدوجة لاتينيّة وإغريقية معا، اطلع عديد المثقّفين بفضلها على ما اقتبسه أو ترجمه من الكتب الإغريقية ، ومن بينهم القدّيس أوغسطينوس في موفّى القرن الرّابع ، كما اطّلع عموم معاصريه بفضله على خبايا ونفائس الفكر الإغريقي، وعلى الفلسفة الأفلاطونية، وهو الخطيب البليغ والمحاضر البارع ، وهو المتديّن المتصوّف، والطّبيب الذي أحاط بعلوم عصره، وهو عند المؤرخ خير مثال لما بلغته نخبة المثقفين الأفارقة من انسجام وتجاوب مع ثقافة الامبراطورية الرّومانية وحضارتها، خلال القرن الثاني بعد الميلاد، حتّى أصبح رمزا ومثالا للمثقّف الرّوماني الإفريقي في ذلك العصر.

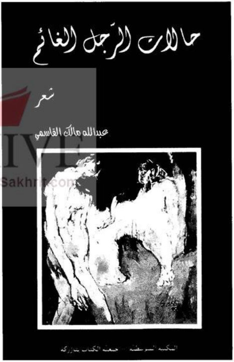
أبو القاسم الشّابي، النّور والعاصفة



صدر هذا الأثر عن منشورات كاهية (1999).. المؤلف نور الدّين عزيزة الذي سعى من خلال فصول كتابه العديدة إلى تتبّع مسيرة الشابي المبدع مع ملاحق تتضمّن مختارات شعرية ونثرية مما خلفه أبو القاسم الشابي.

الصّور الواردة في بداية الكتاب تحيل على عمق التاريخ يجتمع من خلالها الذاتي بالموضوعي، الحميمي العائلي بالأدبيّ الإجتماعي.

حالات الرّجل الغائم



آخر اصدارات الشاعر المبدع عبد الله مالك القاسمي... صدرت هذه القصائد بدعم من جمعية الكتاب بتازركة، وقد كتبت ما بين عامي 1993-1999 وأهداها الشّاعر إلى ابنته هاجر.

من أجواء القصائد «حالة» رجل غائم :

«ينهض من غفوته
مبلّلا بالحلم والغمام
وفي الحديقة الصّغيرة
لا يستنشق الورد
ولا النّعناع، لا ....
مازال يمشي في الممرّ المترب
معبثر الخطى
وحيدا،
ثملا،
وعاريا تلفه العظام
كان الصباح،
والخريف،
والممرّ، خاليا،
يدفعه للزّحام.

المجلّة الأدبية الفرنسية



خصّص عدد فيفري من magazine litteraire

لفيلسوف الوجودية جان بول سارتر الذي نعتت فلسفته بفلسفة القطيعة. اشتمل هذا العدد على حوارين، واحد مع سارتر والثاني لأحد مريدي سارتر وهو برنار هنري ليفي، لم يكن صاحب مجلّة الأزمنة الحديثة فيلسوفا عاديا، بل كان محلّ جدل دائم ولم يكتف بالتنظير فقط بل كان اجرائيا ولم تمنعه التزاماته الايديولوجية من الإنخراط العملي في وقائع المجتمع (أحداث ماي 1968 كمثال).

اشتمل العدد كذلك على مقالات عديدة منها : سارتر/بوفوار تاريخ ثنائي اسطوري لكاترين كليمون، نهاية البراءة لفريديرك مارتال، سارتر، بعد عشرين عاما من رحيله لفرانسوا بيسنل.

أما العدد الخاصّ، خارج السلسلة لمارس 2000 فقد تم تخصيصه لفرويد و«ورثته» أو مغامرة علم النفس ولنا عودة مفصلة لهذا العدد الهام.

فجر وأحلام وأرق



مجموعة قصصية للسارد ابراهيم بن سلطان، صدرت مؤخرا عن دار صامد للنشر والتوزيع.
اهدى الكاتب هذه المجموعة التي تشتمل على عشرين أقصوصة إلى نخيل العراق السّامق.
من مؤلفات الكاتب الأخرى : زغاريد ودموع، وتزهر الجبال الصّلدة (رواية) إضافة إلى مجموعة من قصص الأطفال.

البحرين الثقافية



مجلّة فصليّة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالبحرين، خصص احد أعدادها الأخيرة لدراسة محمّد جابر الأنصاري الذي أجرت معه المجلّة حوار مطوّلا...
من اراء الدكتور الأنصاري نذكر:
«مفصل هام وملمح متفرّد بالنسبة لخصوصية التاريخ

السياسي العربي... وإلى حدّ كبير حاضر... ان العرب في ظلّ دولة الخلافة الاسلامية الاموية والعباسية والفاطمية والعثمانية، قد عاشوا في واقع الأمر حالة «دولتية» هلامية، كانت «دولتهم» خلالها في نشوء وتحلل متواصلين في الوقت ذاته... بحيث جاز القول : ان العرب قد عرفوا «الدولة» ولم يعرفوها في الوقت ذاته.. لقد عرفوا اشكالا عدة من السلطة السياسية والنظم الحاكمة، لكن هذه الاشكال من الحكم، لم تجد اطارها المؤسسي البنيوي والشرعي الشامل «الدولة» فظلت الحكومات تتحرك وتتخبط في فراغ مؤسسي وبنيوي نتيجة ذلك التشكل والتحلل المستمرين لذلك الاطار «الدولتي» الهلامي والمضطرب فكانت هلامية الدولة في التاريخ والواقع العربي»....

ويرى الأنصاري أنّ من اسباب القطيعة بين العرب والدولة هو وجود عاهتين: الصّحراء (عاهة المكان) والبداوة (عاهة الإنسان)

إسرائيل : ماذا تقول الوقائع والكتب؟

المؤلف هي نعمات أحمد فؤاد وقد صدر هذا الكتاب أواخر 1999 عن دار نهضة مصر.

تكشف المؤلفة في كتابها عن عشرات الأكاذيب التي روجت لها الصهيونية طوال تاريخها.

تلك الأكاذيب التي امتزج فيها الديني بالسياسي بالتاريخي، وعبرها صنعت أساطير قامت عليها دولة إسرائيل التي غرست لأسباب استعمارية واضحة في المنطقة العربية.

يحلل الكتاب ما جاء في كتاب «رسائل إلى ولدي» لمؤلفه راجوبرت ربونز الأكاديمي اليهودي في جامعة «فيينا» والذي يتضمن 28 رسالة، تحتشد بالأكاذيب والإفتراءات. التي تسخر من كل الأديان والشعوب.

وترد المؤلفة على هذه الأكاذيب بحجج علمية موثقة، داعية إلى دراسة اليهود وتنقية التراث العربي من الإسرائيليات التي دسّت فيه. ودراسة تاريخ اليهود مع الإسلام وابراز موقف الحضارة الإسلامية في الاندلس معهم، والذي تميّز بالتسامح بعكس مالاقوه من حضارات أخرى.

وإلى جانب اجتهاداتها في الردّ على المزاعم اليهودية ، تستشهد المؤلفة بكتابات غربية تفضح هذه المزاعم، فترجع إلى ما كتبه الأب «ديفو» و«روجيه جارودي» للرد على أسطورة الحقائق التاريخية ، مؤكدة أن الفلسطينيين وليس بني اسرائيل - هم أول من سكن هذه المنطقة «فلسطين»، وهم يعيشون فوقها منذ خمسة آلاف عام على الأقل.

ومن ثم ، فإن اسطورة الأرض الصحراء التي لا تجد من يسكنها تجد ردا عليها في تقرير «بيل» وزير المستعمرات البريطاني عام 1937، الذي تحدّث عن انتعاش زراعة البرتقال في هذه المنطقة.

وتستنتج المؤلفة من هذه الكتابات ان اليهود لم يتمتعوا بتميز حضاري في أي مرحلة من تاريخهم، وإنما هي عُقد تاريخية تدفعهم لصناعة تاريخ يتباهون به بين الأمم.

إن تاريخ إسرائيل - كما تكشف المؤلفة - به من الأساطير أكثر بكثير مما به من الحقائق.

مجلة المسار يصدرها اتحاد الكتاب التونسيين، أسسها محمد العروسي المطوي

- الحساب البريدي 2212/83

- سعر المجلة : ديناران او ما يعادلهما للأفراد

3 دنانير للمؤسسات

- الاشتراك السنوي : 15 دينارا (مع اضافة معلوم البريد)

- الاشتراكات التشجيعية مفتوحة

- في البلاد العربية 20 دولارا ، في البلاد الأخرى 30 دولارا...

لوحة الغلاف من الفن التشكيلي الإيراني، لوحة

ليلى والمجنون لبهارلو سودابه

الإنجاز الفني : Climat Pub - الهاتف : 255.087

طباعة : مطبعة فن الطباعة تونس - الهاتف : 349.738